
BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL
AL-766

MICHELANGELO BUONARROTI

MICHELANGELO BUONARROTI

DIE BILDWERKE

VON

FRIEDRICH KRIEGBAUM



MIT EINHUNDERT ABBILDUNGEN

REMBRANDT-VERLAG BERLIN

DIE NEUAUFNAHMEN ZU DIESEM BUCHE WURDEN NACH ANGABEN DES VERFASSERS VON GIACOMO BROGI IN FLORENZ, CARLO CARBONI IN ROM UND DR. CARL LAMB IN ROM HERGESTELLT

ALLE RECHTE VORBEHALTEN — NACHDRUCK VERBOTEN
COPYRIGHT 1940 BY REMBRANDT-VERLAG G. M. B. H. BERLIN

PRINTED IN GERMANY
M/0252

AL~766





Die Werke des Michelangelo Buonarroti fordern eine Art des ästhetischen Aufnehmens, wie sie im abendländischen Kulturkreis die Schöpfungen keines zweiten Künstlers verlangen. Der Unvoreingenommene sieht sich einem dauernden Höchstmaß anspruchsvoller Eigenschaften gegenüber, die nicht einzeln zutage liegen, sondern in einer geheimnisvollen Ganzheitlichkeit noch im kleinsten Teil jedes Einzelwerkes stetig wirksam sind und genossen werden müssen. Die beständig bis zur Übersteigerung entwickelte Schönheit des Körperlichen und Physiognomischen scheint eine jener Eigenschaften zu sein. Des Toskaners Michelangelo Vorstellung von Schönheit, die aus begnadeter Überfülle zu überströmender Verwirklichung geführt wird, entwächst auf der Höhe einer geschichtlichen Entwicklung dem Boden der fruchtbarsten Kunstprovinz Italiens mit dem gesetzlichen Zwang und der Eindeutigkeit eines Naturvorgangs. Die Schönheitsvorstellung der Italiener auf eine so drängende, fordernde Höhe gehoben zu haben, wäre allein ein einzigartiger geschichtlicher Beitrag.

Daß seine Gestalten den neuen Begriff heroischer Menschenwürde, den das Ende des 15. Jahrhunderts geprägt hat, in großer Eindringlichkeit verkörpern, ist eine weitere bedeutende Eigenschaft. Gerade in ihr hat Michelangelo die ihm vorausgehende Generation mit seiner ganzen Stärke überwunden, ja die Unnahbarkeit manches seiner Werke muß zuerst aus der Steigerung jener Vorstellung von Würde verstanden werden.

Allein, Michelangelo teilt diese Auffassungen mit anderen Großen seiner Zeit, wie er mit ihnen viele und unverlierbare Werte der „Hochrenaissance“ gemeinsam hat: Die edle Bewußtheit unnaiver Menschen, die die Fähigkeit zu großen Leidenschaften in sich tragen; die aus den obersten Höhen menschlicher Wirklichkeit gegriffenen Typen; das weltbeherrschende Auftreten als künstlerisches Gegenbild der weltentdeckenden und -erobernden Epoche.

Was ihn aber trennt von allen seinen Zeitgenossen, ist eine einzigartig folgerichtige Verkettung jener großen Eigenschaften seiner Generation in jedem einzelnen Werk: Leidenschaft, Würde und Schönheit. Das erste Problem seiner Schöpfungen ist die Bändigung großer Leidenschaften durch die heroische Würde. Diese Zügelung wird als wirkender Vorgang realisiert und die Schönheit erscheint als die Rechtfertigung dieses Vorganges, nie als ein ablösbarer Selbstwert der Menschen. Die Leidenschaften sind nicht als Möglichkeiten angedeutet, wie in den Ge-

stalten Raffaels, sondern sie sind in der Schönheit selbst sichtbar gemacht, wirken unmittelbar in ihr.

In Michelangelos Werk gibt es kein Porträt; denn jene Verkettung sich im Grunde ausschließender Eigenschaften spielt sich in keinem irdischen Antlitz ab. Es gibt keine Pose, keine dekorative Haltung in seinen Gestalten; denn jede Bewegung ist psychisch fest verankert, wurzelt in jener Folgerichtigkeit des Seelischen. Michelangelos Bemühen um die Darstellung dieser Gleichzeitigkeit ließ in den Zeitgenossen die Ahnung aufsteigen, daß er den Menschen mit einer übermenschlichen Formel zu bannen suche. Sie nannten ihn den „divino", und weil sie empfanden, daß keiner bisher das Dynamische als Grundhaltung des abendländischen Menschen so sichtbar gemacht hatte, erschauerten sie vor seiner „terribilità", unterlagen der Furcht, die ein göttliches Wesen verbreitet, das unter die Menschen gekommen ist.

Daß die ausschließliche Gefühlssphäre Michelangelos das Leiden sei, wird man vor der verhaltenen Zartheit mancher seiner Gestalten und vor der seelischen Stoßkraft seiner jugendlichen Helden nicht anerkennen wollen. Die große Spannweite seiner Empfindungen schließt das Leiden zwar mit ein, aber bedingt ist es fast immer vom Inhalt her. Auch das Leiden wird durch die heroische Würde zu jener Schönheit geläutert, die alle seine Werke ausstrahlen und die zu verwirklichen das letzte Ziel seiner Sehnsucht gewesen zu sein scheint. Da sie aus dem dunklen Grunde der Leidenschaften erwächst, trägt seine Schönheit den Tod in sich, dem sie den Menschen ausliefern wird. Mehr als das Leiden scheint uns diese ewige Abschiedshaltung vor dem Leben das Schaffen Michelangelos zu beherrschen.

Indem er die ihm angeborenen Maßstäbe des Menschlichen in das Kunstwerk überträgt, überbürdet er es mit geistigen Ansprüchen, die weit über das vom Inhalt Geforderte hinausgehen, während zugleich der bisher mit dem Gegenstande verbundene Empfindungsbereich nicht mehr genügend erfüllt wird: der sein Leben lang fast ausschließlich der Kirche dienende Künstler gerät in Konflikt mit der bildinhaltlichen Überlieferung.

Seine Madonnen, die das am meisten gebundene Thema der kirchlichen Kunst fortführen, lassen fast alle die Note der einfachen Mütterlichkeit spürbar zurücktreten. Die „Madonna an der Treppe" ist statt einer irdischen Mutter eine prophetische Seherin, die ein urtümlich-gigantisches Kind an der Brust birgt. Die Brügger Madonna, die von der Paduaner Muttergottes des Donatello her einen Rest von byzantinischer Starrheit an sich trägt, bildet mit dem Knaben eine symbolhafte körperliche Einheit. Im Tondo Taddei in London wird ein dem Quattro-

Abb. 55
Abb. 54
Abb. 56

cento geläufiges Idyll in eine stumme Feierlichkeit erhoben, aus der Heiterkeit des Zusammenseins wird eine schwerblütige Problematik der Bewegungen gemacht. Daß im Tondo Pitti das Sibyllenhafte die natürlichen Züge der Madonna bei weitem übertönt, hat man von jeher beobachtet. Der unkindliche Knabe scheint weniger ein Sohn dieser gewaltigen Frau, als ein Attribut ihres Muttertums. Und gar das unnahbare Wunder der Madonna Medici ist nicht aus der Vorstellung einer irdischen Mutter erwachsen, sondern kommt vom Geiste antiker Götterstatuen her. Die Wendung des Kindes, die etwas Genrehaftes in die Gruppe bringen könnte, wird unwirksam gemacht durch den starr abgewendeten Blick der Mutter, der etwas wahrhaft Junonisches an sich hat. Immer wieder wird dem Künstler die Madonna zu einem neugestalteten Versuch, die Idee der Frau in ihrer kosmischen Funktion als Mutter darzustellen und alles was mit dem Madonnenbild bisher verbunden war, Anmut, Zartheit, nahe Menschlichkeit, gilt ihm nicht als das Wesentliche.

Abb. 57

Abb. 50

Diese Überfülle des Vorstellens, die immer zugleich ein Zuwenig einschloß, hat es verhindert, daß von Michelangelo eine große ikonographische Erneuerung ausging. Wenn irgendwo, so ist im Inhaltlichen seine Vereinsamung zu spüren; mit seiner genialen Subjektivität hat er die letzten Reste der bildnerischen Tradition des Mittelalters zerschlagen, ohne etwas Fortsetzbares dafür zu geben. Jahrhundertelang hat man ihn formal nachgeahmt. Was er in seinen Bildwerken inhaltlich aussprach, konnte nicht weitergeführt werden. Schon seine ersten Nachahmer mußten auf die Linie des Gemeinverständlichen zurückkehren.

Die Begegnung mit der antiken Tradition, der Michelangelo als Sohn der „goldenen Zeit" unweigerlich ausgesetzt war, mußte auf dem Grunde seiner gewalttätigen Gestaltungsgabe zu einem Zusammenstoß werden, dem sich das Verhalten der Zeitgenossen nicht vergleichen läßt. Von Anfang an ist die Antike als Stoffgebiet neben der kirchlichen Tradition da: in der Frühzeit, kurz nach der Madonna an der Treppe, werden unter den Augen Polizians Eindrücke antiker Sarkophagreliefs zu der Massendynamik der Kentauernschlacht umgebildet. Als die Pietà für S. Peter in Arbeit ist, stellt ein Antikensammler die Forderung an ihn, die Bildhauerei der Römer in dem urheidnischen Bacchus zu übertreffen. Über der Arbeit an der mediceischen Grabkapelle entsteht der Gedanke einer gewaltigen, pergamenisches Pathos atmenden Kampfgruppe, die uns im Herkules-Bozzetto der Casa Buonarroti erhalten ist, während im Apoll des Bargello, der dem Humanisten Baccio Valori gewidmet war, die überlegenste Antwort auf den Apoll des Belvedere gestaltet wird, die die Renaissance-Skulptur gefunden hat. Und noch in späten

Abb. 95

Abb. 88

Abb. 96/97

Abb. 91/92

Jahren erwächst ihm in der Brutusbüste die Aufgabe, ein römisches Idealporträt
aus dem Geiste einer neu-antiken Heldenverehrung zu schaffen.

Daß aus solchen Nachdichtungen ihm fortwährend Elemente des griechisch-
römischen Gestaltens auch in die rein religiösen Aufgaben einfließen, ist nahe-
liegend genug; es ist ein allgemeiner Zug der Zeit und nur in der Eindringlichkeit
solcher Aneignung unterscheidet sich das Schaffen Michelangelos von dem seiner
Epoche. Mit Recht hat man darauf verwiesen, daß das matronale Wesen der Ma-
Abb. 55 donna an der Treppe ohne eine wie immer vermittelte Kenntnis griechischer Grab-
Abb. 73 reliefs nicht zu denken ist, daß die Erfindung des Leuchterengels in Bologna antiken
Kniefiguren mehr verdankt als den Vorbildern des Quattrocento und daß in der
Abb. 79 Wucht des Matthäus ein großer römischer Eindruck weiterlebt: der Torso des
Abb. 2 Pasquino. Auch im Moses, der im übrigen einen figuralen Typus der Frührenaissance
weiterentwickelt, meldet sich Antikes, eine Mischung aus römischen Barbaren-
darstellungen und Formenübertreibungen des dionysischen Kreises. Ja, mit der
Abb. 9 Statue der Lea kehrt Michelangelo im Alter zu der großen beruhigten Form antiker
Peplosstatuen zurück.

Aber diese Rückgriffe bedeuten Teilverstärkungen des Ausdrucks und sind Renaissance-Vorgänge, wie sie, weniger eindringlich, der Zeit allgemein sind. Das eigentliche und neue Verhältnis Michelangelos zur Antike offenbart sich in anderen Augenblicken. Dann nämlich, wenn er, um neue Formen für die neuen Aufgaben zu finden, in die Urgründe der antiken Kunst vordringt, wie in eine sagenhafte Vorwelt seiner eigenen Rasse, und dieser Frühzeit längst geprägte menschliche Verhaltungsformeln entreißt, die man vor ihm noch nicht wiedererkannt hatte. Erst in diesen Augenblicken erschließt er seiner Zeit als genialer Finder neue geistige Schätze, die in den Trümmern Roms verborgen lagen.

Es ist ein solches Wiederanfachen antiken Geistes, wenn er, um den alttesta-
Abb. 75 mentarischen Helden David darzustellen, der zum Machtsymbol des christlich
geleiteten Florentiner Gemeinwesens geworden ist, die Erfahrungen der Antike zu einer neuen Freistatue verdichtet. Nicht daß dieser Gigant sich äußerlich der Antike getreuer annäherte als manche Idealfigur des Quattrocento. Was ihn antikischer erscheinen läßt, ist die geistige Grundlage seines Entstehens: wieder wie in der griechischen Kunst herrscht die Überzeugung, daß die Bildsäule eines heroischen Mannes sein nacktes Abbild sein müsse und daß dem Menschen ein Ausdrucksmittel höchster Würde gegeben sei in jener Zwischenhaltung zwischen Ruhe und Bewegung, die die Kunsttheorie Ponderation genannt hat. Solches Gestalten hat mit „Nachahmung“ der Antike sehr wenig zu tun; der David ist rein formal

gesehen altertümlicher als manche gleichzeitige Schöpfung, in einem gewissen Sinne ist er sogar die letzte Statue des Quattrocento. Das Entscheidende ist, daß er als christliches Symbol ganz und gar durch das Medium antiker Vorstellungen hindurchgegangen ist.

Der äußerste Punkt, zu dem sich Michelangelo auf diesem Wege vorgewagt hat, wird durch den Christus in S. Maria sopra Minerva bezeichnet. Auch diese Figur ist mit den gleichen Mitteln zum antiken Heros gestempelt und ist doch die allerchristlichste Einzelstatue, die Michelangelo geschaffen hat. Vielleicht gibt es in seinem Werke kein anderes Beispiel, das die damalige Unauflösbarkeit christlichen und antiken Denkens in ähnlicher Reinheit offenbart. Auf der Anschauung dieser Unauflösbarkeit, die durch titanische Rückgriffe der wenigen Großen in die antike Vergangenheit gewonnen wurde, mag ein guter Teil des künstlerischen Glücksgefühls beruht haben, welches die katholischen Italiener der Reformationszeit genossen. Abb. 68

Die Freistatue als antikes Erbe hatte aber das Jahrhundert vor Michelangelo immerhin schon als Problem beschäftigt, wie sie ja sogar für die mittelalterliche Skulptur in Italien vereinzelt ein bewußtes Erbgut gewesen ist. Die ganz voraussetzungslosen Aneignungen antiker Ausdrucksformen waren Michelangelo erst vorbehalten, als er an die beiden größten zyklischen Aufgaben seines Bildhauerlebens ging: das Grabmal des Papstes und die Grabkapelle der Mediceer.

JULIUSGRAB

Das Grabmal Papst Julius II. della Rovere in S. Pietro in Vincoli zu Rom ist der Rest einer ursprünglichen gewaltigen Planung für die Peterskirche. Durch fast vier Lebensjahrzehnte des Künstlers, im Streit mit den Erben des Papstes, in immer neuen Anläufen und Erlahmungen des Schöpferwillens, in den tausendfachen Behinderungen eines unglücklichen Lebens ist der erste Gedanke zu dem verkümmert, was uns heute geblieben ist. Durch den Mund seines Biographen Condivi hat der alte Michelangelo selbst dieses traurige Geschick die „Tragödie des Grabmals“ genannt. Das bittere Wort macht deutlich, daß sich der Künstler im Juliusgrab um das großartigste Ziel seines Bildhauerlebens betrogen sah. Abb. 1

Der eben Dreißigjährige findet sich mit dem 62 Jahre alten Papste, der in seinem zweiten Regierungsjahre steht, in der Absicht zusammen, den Grabmalsbrauch der Päpste im Sinne eines neuen Machtbewußtseins zu durchbrechen: der Tempel der

Christenheit nimmt nicht nur, wie bisher, das Grab des Gottesstatthalters, sondern sein Triumphmal auf. Die erste Planung verbirgt den eigentlichen Sarkophag des Papstes im Innern eines freistehenden Grabbaues, auf welchem weithin sichtbar die Apotheose des Papstes dargestellt werden sollte: seine Seele wird auf einer Bahre von zwei Engeln in den Himmel gehoben. Diese Triumphidee ist antiken Mausoleen entnommen. Die Renaissance wußte, daß auf dem Grabbau der Engelsburg der Kaiser Hadrian in einer letzten Auffahrt nach oben triumphiert hatte, und daß dieser Gedanke häufig römischen Monumentalgräbern zugrunde lag. Den antiken Grabbau überspinnt Michelangelo aber mit christlicher Allegorik, die in Papstgräbern des 15. Jahrhunderts überkommen war. In Nischen des Unterbaues stehen Tugenden, die über Laster triumphieren, und als hergebrachte Ergänzung zu dieser Tugendreihe sind die Nischen von Allegorien der Freien Künste umrahmt, die als gefesselte Gestalten dargestellt werden. Eine jener triumphierenden Tugen-
Abb. 11 den ist uns im „Sieger“ erhalten, die gefesselten Künste muß man sich wie die späteren Sklaven des Louvre vorstellen. In dem Augenblick, in dem der tote Papst in der Apotheose entschwebt, gewinnt die Erinnerung an ihn in dieser doppelten Statuenreihe Gestalt: Die irdischen Betätigungen, durch die freien Künste symbolisiert, geraten in Fesselung, sterben ab. Den Tugenden hat der Papst auf Erden zum Siege verholfen, ihre Wirkung kann nicht sterben, sie bleiben als erinnernde Triumphmale.

Diese rein christliche Allegorik in einen subjektiven Bezug zum Todesaugenblick des Papstes gesetzt zu haben, ist der neue, aus dem Pathos der Hochrenaissance geborene Gedanke. Zu seiner Gestaltung wird nun die Antike entscheidend herbeigerufen: die auch dem Mittelalter bekannte kämpfende Tugend steht als kämpfender Herkules wieder auf; denn diese Bedeutung liegt dem Sieger zugrunde. Der Gedanke hingegen, die Freien Künste absterbend an Todeshermen zu fesseln, läßt Michelangelo auf die gefesselten Gefangenen an den Triumphbögen zurückgreifen, wo sie natürlich historisch politische Bedeutung hatten. Es ist eine jener voraussetzungslosen Aneignungen, von denen wir sprachen: von der Antike geprägte Formeln für typische Situationen werden der christlichen Bedeutung auferlegt und in dieser Erneuerung befriedigt sich das Bedürfnis der Renaissance nach neu erlebter antiker Form. Nichts ist irriger als in solchen Vorgängen einen Ersatz der kirchlichen Kunst durch die heidnische Antike zu sehen. Das Ziel ist nach wie vor eine rein christliche Ganzheit. Die antiken Mittel in einem neuen Sinne zu verwenden gilt diesem geschichtlichen Augenblick für die einzige Möglichkeit neue Wirkungen zu erzielen. Julius II. will nicht als römischer Imperator auf die Nach-

welt kommen, sondern als Papst, der aber zugleich verewigen will, daß er der Statthalter Christi in einer humanistischen Epoche gewesen ist.

Als einzige Anspielung auf das politische Leben des Papstes sah die erste Planung später auszuführende historische Reliefs an einem niedrigen Obergeschoß vor, auf dem die Apotheose vor sich ging. Der allegorische Statuenzyklus des Untergeschosses war frei von historischen Bezügen, sollte in jedem Falle Gültigkeit im Todesaugenblick des Papstes haben. In den letzten Lebensjahren, als seine politischen Erfolge und Eroberungen vorlagen, scheint Julius II. den Gedanken erwogen zu haben, auf einige der Sklaven die Bedeutung eroberter Provinzen zu übertragen.

Als dann aber nach seinem Tode (1513) die Erben den Grabmalsplan erneuern, wird die Idee der Apotheose, die nur dem Herrscherbewußtsein des lebenden Papstes entspringen konnte, aufgegeben gegen den schon immer geübten Brauch der Ruhmesverewigung durch ein Grabmal mit sichtbarem Sarkophag (Abb. 93). Die Familie, die in ihrem großen Sohn zugleich sich selbst ehrt, will sprechende Zeichen seiner irdischen Tätigkeit. Die Tugend-Laster-Gruppen fallen, an ihre Stelle treten in die Nischen weibliche geflügelte Viktorien mit Besiegten unter den Füßen. Diese Gruppen bedeuten nun die dem Kirchenstaat durch Julius einverleibten Provinzen. Auch bei diesen monumentalen Siegesgruppen erweckt Michelangelo eine Formel der römischen Kunst zu neuem Leben, es sind die Viktorien der Triumphbögen, die auf gefesselte Feinde treten. Das Rom des Mittelalters und der frühen Renaissance hat sie sicher gekannt, erst jetzt, im Augenblick eines neuen Bedarfes, wird das Symbol durch einen schöpferischen Rückgriff Michelangelos zur lebendigen Gegenwart.

Keine von den Viktorien wurde je ausgeführt; sie sind schon im nächsten Projekt vom Jahre 1516 aufgegeben worden. Dagegen haben sich in den zwei Sklaven
des Louvre Allegorien gefesselter Künste erhalten. Sie lassen ahnen, daß die Alle- Abb. 15—20
gorisierung für Michelangelo gleichsam nur Vorwand war, um ein großartiges Seelengemälde mit plastischen Mitteln zu entrollen. Der Rebell, wie der gefesselte Sklave auch genannt worden ist, und der wahrscheinlich die Architektur symbolisiert, versucht mit letzter Kraft die Fesselung zu sprengen, aber im Antlitz liegt schon tragisches Zurückweichen. Der sterbende Sklave, der wohl die Malerei darstellt, ist im vergeblichen Widerstand ermattet und versinkt in todesähnlichen Schlaf. Beidemal kein Zeichen von Trauer, nur körperliche und seelische Machtlosigkeit, Zusammenbruch geistiger Mächte, die der Papst zur Entfaltung gebracht hatte.

Die derselben Phase entstammende Mosesstatue war für das Obergeschoß Abb. 2
bestimmt, welches auf Wunsch der Erben zur eigentlichen Grabstätte geworden

war. Der tote Papst liegt von Engeln gehalten auf dem Sarkophag. Über ihm
schwebt in einer Wandnische die Muttergottes, flankiert von nicht gedeuteten, aber
wohl christlichen Allegorien. Vier kolossale Sitzfiguren, Moses und Paulus, das
tätige und das beschauliche Leben sollen zu Seiten des Sarkophages aufgestellt
werden. Der Inhalt des ganzen Obergeschosses war also christlich bestimmt.

Die Statue des Moses ist die grandioseste, übernatürlichste unter den Skulp-
turen Michelangelos. Das Pathos des Antlitzes und die nicht weniger pathetische
Aufgewühltheit des Gewandes halten sich gegenseitig in Spannung. Wenn auch
die Beweise fehlen, so darf doch die Vermutung nie aufgegeben werden, Michel-
angelo habe im Moses der gewaltigen Seelenkraft seines größten Mäzens, den er
als einen wirklichen Souverän erkannt hatte, ein Denkmal setzen wollen. Die Ver-
antwortlichkeit des echten Herrschers und Volksführers ist der hervorstechendste
Zug. Der Blick voll schwerer Sorgen darf nicht im Sinne einer augenblicklichen
Situation gedeutet werden, er gehört zu den Eigenschaften dieses gottschauenden
Giganten. Erst nach dem Tode Julius II., als Michelangelo das Leben des Papstes
überblickte, konnte dieses Monument entstehen.

Als der Moses fertig war, begann das Feuer der ersten Ideen zu verlöschen.
Vom Jahre 1516 ab schließen die Besteller einen Vertrag nach dem anderen, immer
größere Einschränkungen und Verzichte werden notwendig. Ein letzter bedeutender
Aufwand, der aber an eine bescheiden reduzierte Fassung des Planes verschwendet
Abb. 21—27 wurde, bringt freilich noch die unvollendeten Sklaven der Akademie. Sie sollten
die Louvresklaven ergänzen, und stellten wie diese wahrscheinlich freie Künste dar.
Sie sind uns Heutigen der Inbegriff der leidensvollen Existenz des Künstlers. Zweifel-
los wird diese Wirkung verstärkt durch den unfertigen Zustand; wir nehmen die
Qual, mit der sie sich der Materie zu entwinden scheinen, für den gewollten Inhalt.
Aber der Jugendliche und der Bärtige, die die Marmormasse als dramatisierenden
Kontrast schon nicht mehr um sich haben, legen die Vermutung nahe, es sei mehr
auf dumpf-gewaltige Trauer abgezielt als auf seelische Qual und Verzweiflung. Und
in der Tat mußte in der dritten Planung, für die die Sklaven gearbeitet sind, der
Trauergedanke irgendwo verkörpert werden, da die trauernden, den toten Papst
stützenden Engel wegfielen.

Die Grabwand, die nach weiteren inhaltlich nicht klar durchschaubaren Plan-
Abb. 1 änderungen schließlich im Jahre 1542 in S. Pietro in Vincoli aufgemauert wurde, ist
schon der Ausdehnung nach ein kleiner Rest aus dem gewaltigen Gewoge der
früheren Ideen. Sie ist es noch mehr im Hinblick auf den Inhalt: alles, was der
Humanismus des Papstes für die Selbstverherrlichung gefordert hatte, Tugenden,

Sklaven, Viktorien, existiert nicht mehr. Der Moses wird der Mittelpunkt des Monumentes. Diesem biblischen Grundton müssen im letzten Augenblick die beiden Louvre-Sklaven weichen, sie werden ersetzt durch die großartigen, bis heute verkannten Statuen der Rahel und Lea, welche durch eine Vorstellung Dantes hindurchgeläuterte alttestamentarische Verkörperungen des beschaulichen und des tätigen Lebens sind. (Abb. 7—10) Und auch im Obergeschoß gruppieren sich um den Sarkophag des Papstes nur biblische Gestalten, Prophet und Sibylle und die Muttergottes (es sind dürftige Schülerarbeiten, nicht durchaus nach Modellen des Meisters, weshalb wir sie nicht abbilden). Eine Grabfassade also, in der nur noch die stehengelassenen Pilasterhermen an die Antike erinnern.

So endet das Trauerspiel, das in einer unerhörten Vielstimmigkeit neurömischer Ideen begonnen war, in einem dumpfen kirchlichen Schlußbild, für das sich der fast siebzigjährige Künstler noch zwei seiner schönsten und frömmsten Spätwerke abringt. Von vierzig Statuen der ersten Planung sind auf diese Weise wenigstens drei von der Hand des Meisters stammende am Grabe Julius II. geblieben. Vielleicht liegt der tiefste Grund, warum Michelangelo von einer „Tragödie“ sprach, nicht in den menschlichen Opfern, die er dem Unternehmen brachte, sondern in der Erkenntnis, daß jene Kraft das Antike wiederzugebären nicht im ganzen Umfange ausgegeben wurde, die nur ihm eigen war und die wir heute im Sieger und in den Sklaven noch aufleuchten sehen.

MEDICEISCHE KAPELLE

Michelangelos zweites plastisches Hauptwerk, die Ausstattung der mediceischen Grabkapelle in S. Lorenzo zu Florenz, die ihn anderthalb Jahrzehnte (1520—1534) beschäftigt hat, ist der Initiative des Mediceerpapstes Leo X. zu verdanken. Als Leo ein Jahr nach den ersten Planungen starb, setzte sein Neffe Giulio als Kardinal und nach 1523 als Papst Clemens VII. die Idee fort, dem Zweig der Mediceer, welchem Lorenzo Magnifico und dessen Bruder Giuliano (die „Magnifici“) angehört hatten, ein Denkmal zu setzen. Der Gedanke, an die Familienkirche ein Mausoleum anzubauen, entsprang dem Bedürfnis, den Aufstieg einer bürgerlichen Familie zur fürstlichen Würde zu verherrlichen und diente dadurch mittelbar der Ruhmessteigerung des Papstes. Leo selbst wollte sich in Rom beisetzen lassen, erst in Clemens regte sich der Patriotismus des Toskaners; er erwog durch Jahre, das eigene Grab und das des päpstlichen Oheims mit in die Kapelle aufzunehmen. Der

Plan scheiterte schließlich an den zu kleinen Maßen der Kapelle. Die beiden Mediceerpäpste ruhen in römischer Erde.

Nur aus der familienpolitischen Idee der Selbstverherrlichung ist die Verteilung
Abb. 28/29 der Gräber in der Kapelle zu verstehen. Zwei unbedeutende früh verstorbene Verwandte Leos, der Bruder Giuliano, Herzog von Nemours, und der Neffe Lorenzo, Herzog von Urbino, werden an den Hauptwänden in je einem Sarkophag beigesetzt. Diese Ehrenplätze verdanken sie der Tatsache, daß sie die ersten gefürsteten Mitglieder der Familie waren. Mit der Nebenwand, die der aus der Kirche Eintretende im Rücken hat, mußten die „Magnifici" vorlieb nehmen. Der Nachwelt sind Lorenzo Magnifico und sein Bruder Giuliano die weitaus wichtigeren Persönlichkeiten und auch Michelangelo scheint so gedacht zu haben; denn im Alter erinnert er sich nur seiner Arbeiten für diese Grabwand, die ja den Mäzen seiner Jugend aufnehmen sollte. Das Ruhmesbedürfnis der Familie dagegen stellte die „Duchi" in den Vordergrund, die im Gegensatz zu den Magnifici Inhaber weltlicher Herrschaftsgebiete gewesen sind. Die Grabkapelle bedeutet den ersten Schritt zu jener eifrigen Selbstlegitimierung der Mediceer, die das ganze Leben des späteren Herzogs und Großherzogs Cosimo ausgefüllt hat.

Nachdem für eine kurze Zeit an einen Freibau in der Art des Juliusgrabes gedacht worden war, siegte der Gedanke die kleine, in ihren Maßen gegebene Grabkapelle nach der Gewohnheit der Kapellen des Quattrocento auszustatten: Wandgräber begrenzen den quadratischen Raum, an den sich wie in Brunellescos „Alter Sakristei" ein den Altar enthaltender Chor anschließt. Der zelebrierende Priester blickt gegen das Doppelgrab der Magnifici; es nimmt wegen dieses Bezuges zum Altar eine Madonna und die beiden Heiligen der Familie, Cosmas und Damianus, auf. Die beiden Herzöge blicken zur Madonna hin und werden so in die Verbindung zwischen Madonnenwand und Altar einbezogen.

Das „Geheimnis der Medicigräber", das die Michelangeloforschung von jeher beunruhigt, scheint deshalb unter einem so undurchdringlichen Schleier zu liegen, weil auch die Grabkapelle eine ähnlich unerfüllte Planung darstellt wie das Juliusgrab. Die empfindlichste Lücke im heutigen Bestand bilden die an den Gräbern der Herzöge fehlenden Flußgötter, die seitlich unterhalb der Sarkophage auf dem Boden
Abb. 49 der Kapelle liegen sollten, und von denen das Fragment eines Modells noch eine Vorstellung vermittelt. Im Hinblick auf die vier Figuren der Sarkophage hat uns Vasari eine Deutung überliefert, die er dem Florentiner Humanistenkreis um Benedetto Varchi verdankte (Michelangelo selbst hatte nur die zwei Figuren des Giulianograbes Tag und Nacht benannt). Danach stellen die Liegefiguren auf den Sarko-

phagen einerseits Tag und Nacht, anderseits Morgen= und Abenddämmerung und alle vier zusammen eine Allegorisierung der ganzen Welt dar, die über den Tod der Herzöge trauert. Diese höfische Ausdeutung auf die Flußgötter erweiternd, kam die neue Literatur zu der sehr allgemeinen Deutung, die Sarkophagfiguren stellten die wechselnde Zeit, die Flußgötter den Weltenraum dar und das ganze Weltall beklage so den Tod der Herzöge.

Mag auch Michelangelo, als die Arbeit an der Kapelle vorzeitig abgebrochen werden mußte, noch den Weg zu einer so allgemeinen Deutung geöffnet haben, so kann doch aus dem heutigen Zustand der Statuen abgelesen werden, daß die ur=sprüngliche Idee der Grabkapelle jenem inhaltlichen Programm fern stand.

Tag und Nacht sollten ursprünglich auf den unterhalb der Madonna stehenden Abb. 34/35 Sarkophagen des Lorenzo Magnifico und des Giuliano liegen (Abb. 94). In dieser Anordnung konnten sie nur den Ablauf der irdischen Zeit verkörpern, im Gegen=satz zur Ewigkeit, die in der Madonna sich darstellt. In diesen religiösen Vorstel=lungsbereich also sind die Gräber der Magnifici eingebettet. Als die bürgerlichen, noch nicht gefürsteten Mediceer sind sie durch kirchliche Symbole verewigt.

Den gefürsteten Duchi aber geziemten Symbole ihres weltlichen Herrschafts=bereiches. Sie tragen keinen Herzogshut, sondern sind als Feldherren in römischer Idealtracht dargestellt. Es müssen sich wenigstens die Statuen, die sich um den Sarkophag gruppieren, auf ihre Herzogtümer beziehen, die ihnen die Hauspolitik Leos X. verschafft hatte. „Morgen" und „Abend" sind antike Berg=Allegorisierungen Abb. 36/37 und haben eine geographisch=politische Bedeutung. Die Flußgötter als Weltströme zu bezeichnen fehlt jeder Anhalt. Ihre enge Nachbarschaft mit den Berg=Allegorien legt vielmehr nahe, daß sie reale Grenzflüsse der Herzogtümer darstellen sollten, gleichwie die Berg=Allegorien bezeichnende geographische Punkte des Landes be=deutet hätten. So sollten alle vier Figuren zusammen für immer die sterblichen Reste des Herrschers umklammern. Das Herzogtum selbst wird zum monumentalen Erinnerungsmal an die Existenz des Fürsten. Nur wenn man sich diesen Urplan der Mediceischen Kapelle vergegenwärtigt, wird sichtbar, was in ihren Allegorien an Neuschöpfung geleistet worden ist.

Den allegorischen Gedanken in der angedeuteten Richtung vorzutreiben wird Michelangelo wiederum durch sein schöpferisches Verhalten gegenüber der Antike ermöglicht. Wie er die Allegorien des Juliusgrabes antikisiert hatte, indem er ver=wandte Lösungen der römischen Kunst heranzog, so sieht er nun sprechende Ge=staltungen für das neu Auszudrückende im Bezirk der antiken Kunst bereitgestellt. Um die Nacht und ihr entsprechend den Tag zu gestalten, verwirft er die aus dem

Mittelalter kommende Tradition. Er geht von der Vorstellung des tiefen Schlafes aus und wie der Mensch aus ihm erwacht, findet solche Situationen im Kreise dionysischer Darstellungen verwirklicht und gestaltet die Nacht nach dem Vorbild der schlafenden Ariadne und den Tag bedenkenlos nach Art liegender Silene in bacchischen Triumphzügen. Wieder sieht man sich vor einer jener wesentlichen Aneignungen aus der Antike, die ein Novum der Hochrenaissance gewesen sind und die verraten, daß die von der Antike hinterlassenen Verewigungen menschlicher Situationen plötzlich wieder verstanden werden.

Auch die Sarkophagfiguren der Herzogsgräber, die uns nur in den beiden ausgeführten, dem Morgen und Abend erhalten sind, bedeuten Neuschöpfungen aus dem Grunde des antiken Vorstellens. Liegende Flußgötter und liegende Berggötter, an zahllosen antiken Sarkophagen und Triumphbögen als bescheidene Ortsbezeichnungen beobachtet, werden schöpferisch in eine Einheit zusammengedacht und gewinnen plötzlich, in großen Maßstab übertragen, für den fürstlichen Verewigungswillen der Renaissance lebendigste Aussagekraft.

Abb. 30/31 Die Herzöge sitzen wie auf Triumphwagen in den Nischen der Grabwände. Sie waren beide „Capitani“ des kirchenstaatlichen Heeres und waren als römische Ehrenbürger auf dem Kapitol gekrönt worden. Michelangelo hat sie als römische Feldherren auf die Nachwelt gebracht. Der Triumphgedanke sollte sich auf den
Abb. 47/48 Gesimsen der Gräber fortsetzen: Waffentrophäen und hockende Krieger hätten dort von beendigtem Kampf und von Sieg gekündet. Der Trauergedanke scheint allegorischen Figuren in den Nischen neben den Herzögen zugedacht gewesen zu sein.

Die überreich mit Skulpturen gefüllten Wände hätten auf diese Weise neuartige Fürstengräber werden sollen, denen mit Mitteln der antiken Kunst eine noch nie gesehene Grandiosität zugedacht war. Nicht die Hälfte des Geplanten ist verwirklicht worden, die Madonnenwand blieb ohne architektonische Gliederung, Malerei und Reliefkunst, die in der oberen Zone der Kapelle wirken sollten, sind nicht mehr herangezogen worden. Der Raum ist in einer klassizistischen Kälte und Leere auf die Nachwelt gekommen, die den ursprünglichen Absichten durchaus widersprechen. Die empfindlichste Störung jedoch erfuhr das Projekt in dem Augenblick, als die Statuen von Tag und Nacht das Grab der Magnifici verließen, um als falsche Gegenstücke der Berggötter des Lorenzo-Grabes auf dem Sarkophag des Giuliano Platz zu finden.

Aber das Geheimnis der Mediceerkapelle bleibt, es muß vielleicht nur zurückverlegt werden aus der Zone der ikonographischen Probleme in die Persönlichkeit

des Schöpfers: Warum sind die Statuen der Herzöge keine Porträts geworden, sondern jene tiefsinnige Gegenüberstellung des handelnden und des denkenden Mannes? Was hat Michelangelo dazu getrieben aus der Zeitallegorie Tag-Nacht jenes titanische Götterpaar zu formen, dessen Schwermut in der Kunst des Abendlandes nicht noch einmal gestaltet worden ist? Warum hat er aus dem beschaulichen Verharren antiker Berggötter die tiefe Melancholie des „Abends" gemacht, warum der „Aurora" jene tragische Hoffnungslosigkeit eingegeben, über die Vasari das schöne Wort fand: sie windet sich in ihrer Bitterkeit? Wir werden bei der Betrachtung der künstlerischen Entwicklung Antworten auf diese Fragen anzudeuten haben.

Aber aus dem Zusammenhang des Gesamtplanes ergibt sich schon das eine als bestimmende Grundhaltung: so sehr das Urprojekt der mediceischen Kapelle dem Juliusgrab darin gleicht, daß die Antike auf prometheische Weise zur Neuschöpfung beschworen ist, so weit geht die Medici-Kapelle in ihren Endforderungen bereits über das Juliusgrab hinaus. In der Kapelle hat die menschliche Gestalt ihr subjektives Sein eingebüßt. Sie ist vielmehr Teil einer gewaltigen Massenenergie, die die Grabwände überflutet und auf dem Boden der Kapelle in den Flußgöttern enden sollte. Durch diesen Zusammenhang mag der Gedanke gefördert worden sein die Relativität des menschlichen Seins auf eine so grandiose Weise in Schmerz und Melancholie einzukleiden. Noch wird, um das Gesamtkunstwerk der Kapelle zu gestalten, die Antike umfassend befragt, aber in der Antwort ist bereits ihre Überwindung enthalten. Als kurz darauf im Fresko des Jüngsten Gerichtes ein anderes vielfiguriges Gesamtwerk geschaffen wurde, verblaßt das Urbild der Antike und es bleibt nur noch die Idee, daß die Gestalt des Menschen nur ein Teil sei in dem großen Wirken der überirdischen Energien.

KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Auch das Genie steht nicht von Anfang an fertig da. Angeborene Grundkräfte der Begabung setzen sich gegen die Zeit, aber mit zeitgenössischen Mitteln durch und auch bei den Größten stellt sich dieser Vorgang als eine Entwicklung dar, nur daß die biographisch bedingten Abschnitte dauernde Übersteigerungen des jeweils allgemein Möglichen bedeuten.

Der Knabe, der um das 16. Lebensjahr die Madonna an der Treppe und den Abb. 55
Kentauernkampf arbeitet, setzt sich mit den Bildungswelten auseinander, auf die Abb. 95

er als Sohn des ausgehenden 15. Jahrhunderts stößt. In der Art wie er Vergangenes ablehnt, oder es aufnehmend verarbeitet, ist das werdende Genie erkennbar. Seiner nächsten Umgebung verdankt er nur Technisches, geistig ist er auf die Generation der Donatello und Masaccio zurückgerichtet. Durch ihre Augen sieht er auch die Antike; nur weil in der Madonna an der Treppe ein ähnlicher Weg der Antikenaneignung noch einmal durchlaufen ist, wie ihn die Frührenaissance hatte gehen müssen, wird dieses Frühwerk mit griechischen Grabreliefs verwandt empfunden. Das physiognomische Ideal, das sich ja nicht im Rückgriff auf lang Vergangenes bilden kann, ist in diesen Jugendwerken noch ganz unbestimmt. Es bricht erst in den Abb. 70—73 Statuetten in Bologna durch, die im 19. Lebensjahr gearbeitet sind (1494/95), in der Zeit also, in der die Italiener plötzlich zum Manne werden. Im Kopfe des Proculus mit seinem „herrlich frischen Zorn" ist schon etwas von der späteren „Terribilità" sichtbar. Sie ist die Dramatisierung des späten Quattrocento-Ideals eines Benedetto da Majano und seines Kreises, und kein Anschluß an Donatello. Als statuarische Schöpfung dagegen ist der Proculus — und nur in ihm ist Michelangelo gegenständlich ungebunden — durchaus vom Geiste des Donatello bestimmt. Nur auf dieser Grundlage konnte die Statuette eine Art Knabenbild des späteren David werden.

Abb. 88 Als zwischen dem 22. und dem 25. Lebensjahre in Rom der Bacchus und die Abb. 61 Pietà entstanden (1497—1500), fand die erste nachhaltige Begegnung mit der Antike statt. Nie wieder kommt ihr Michelangelo nachfühlend, fast nachahmend, so nahe wie in der unerbittlichen formalen Präzision des Bacchus. Es ist eine noch naive Stufe der Antikenaneignung, die bald überholt sein wird. Vor der kirchlichen Aufgabe der Pietà wird ihm Leonardo zum Mittler, der eine christianisierte Antike aus Elementen des Quattrocento beschworen hatte. Da die Zeitgenossen auf diese offenbar stärker reagierten, schloß sich an die Pietà der plötzliche Weltruhm des 25jährigen Michelangelo. Die Gruppe bedeutete die erste gegen alle zeitgenössischen Bildhauer gewonnene Schlacht, das unwiderlegliche Zeugnis einer einmaligen Genialität.

Und nun beginnt das grenzenlose Sichausweiten des Jünglings, für den es nichts Abb. 54 Unerreichbares mehr gibt. Die Brügger Madonna, wenn sie nicht schon gleichzeitig mit der Pietà entstanden ist, die Statuen in Siena, der David gehören in die zweite Hälfte des dritten Lebensjahrzehntes (1501—1504). Die Werkstatt als Schauplatz handwerklichen Herstellungsbetriebes spielt nun — und nur dies eine Mal im Leben des Künstlers — eine gewisse Rolle; Eigenhändiges und nur Angegebenes mischen sich in den Statuen des Sieneser Piccolomini-Altares derart, daß eine Trennung heute Abb. 78 schwierig erscheint. Später hat der Meister entweder alles selbst vollendet oder

er hat den Gehilfen auf Grund seiner Modelle ganz freie Hand gelassen. Die in
Rom erlebte Antike hört nicht auf zu wirken. Im David aber bricht sie zum ersten- Abb. 75
mal aus jenen tiefen Schichten der Aneignung hervor, die wir angedeutet haben.
An der Oberfläche dieses zum Giganten vergrößerten Knabenaktes sind eher noch
letzte Reste des Quattrocento sichtbar, es endet hier eine Linie zurückhaltender
Aktstilisierung, die bis auf Niccolo Pisano zurückreicht. Von nun ab wird die
Antike nicht mehr als kanonliefernde Welt befragt werden. Was im David weit
auf Späteres vorausweist, ist der Kopf, in welchem zum erstenmal jener tragische Abb. 76/77
Schönheitsbegriff auftaucht, der über die Sixtinische Decke zur Mediceischen Ka-
pelle führen wird.

In der folgenden Zeitspanne — etwa vom 30. bis 37. Lebensjahr (1505—1512) —
welcher der Sieger, der Matthäus, die Madonnentondi, die gemalte Doni-Madonna
der Uffizien und der „Freskokarton der Badenden" verdankt werden, drängen sich
Probleme vor, die sich der immer weiter schweifenden Phantasie des gereiften
Mannes stellen und deren Lösung in seinen Händen europäische Gültigkeit an-
nimmt. Ein Höchstmaß von Bewegtheit wird der Statue wie der Gruppe, dem Relief
wie der Bildkomposition aufgezwungen. Man wäre versucht von Bewegung um
ihrer selbst willen zu sprechen (die Doni-Madonna ist oft so abgetan worden), wenn
nicht all diese Versuche dazu dienten, die Dramatik des Kunstwerkes zu steigern,
also seine Aussagekraft zu bereichern. Der Karton der Badenden (der Wesentliches
dem Leonardo verdankt) gibt mit seinem Überreichtum an Bewegungen den
Schlüssel zum Verständnis dieser Schaffensperiode. Seinem Geiste steht der kom-
plizierte, gewagte Aufbau des Siegers ebenso nahe wie das Balancieren des Knaben Abb. 11
und die verwirrenden Überschneidungen auf dem Londoner Tondo. Und auch die Abb. 56
sehr überlegte, beinahe berechnende Haltung des Matthäus muß aus diesem Zu- Abb. 85
sammenhang verstanden werden, so sehr man sich dagegen sträuben mag, die Ver-
geistigung des gewaltigen Abbozzo mit der fast dekorativen Schönheit des Siegers
zu vergleichen.

Ihren natürlichen Abschluß findet diese der Antike äußerlich fernerstehende
Lebensperiode in den Fresken der Sixtinischen Decke (1508—1512), in welchen alles
zu Ende geführt wird, was in der letzten Gruppe von Bildwerken begonnen war.
Alle aus der Vätergeneration ererbten Neigungen zu völliger Freiheit der Körper-
bewegung werden nun abgelegt zugunsten einer weisen Auswahl dessen, was die
Hochrenaissance als mit ihrem Würdebegriff vereinbar empfand. Es ist der un-
geheueren, aussondernden Zügelung der menschlichen Bewegung zu verdanken und

nicht etwa einer neuen Freiheitlichkeit, daß die Sixtinische Decke zu der noch heute nicht ganz ungültigen Bewegungsgrammatik des Abendlandes geworden ist.

Michelangelos Bildhauerei hat die Früchte dieser vierjährigen Bemühungen des Malers geerntet. Als der Achtunddreißigjährige wieder an das Juliusgrab geht (1513), spielen Bewegungsprobleme keine erste Rolle mehr; nun ist ihre Lösung eine selbstverständliche Voraussetzung des statuarischen Denkens geworden. Es scheint, daß die Probleme des Fragwürdigen, des Tragischen, die sich jetzt wieder auftun, Abb. 2—6 bei der Arbeit an dem Moses über ihn gekommen sind. Man tut der Statue Unrecht, wenn man ihre schwellende, fast ausfällige Schönheit übersieht. Wie aber diese zu verbinden sei mit einer drückenden Belastung an geschichtlichem Bewußtsein, diese Fragestellung hat nun die Grenzen der Hochrenaissance in Michelangelo gesprengt und sein Schönheitsempfinden für immer mit dem Unterton der großen Schwermut vermischt.

Abb. 15—20 Der tragische Bruch wird besonders sichtbar in den beiden Louvresklaven. Eine überquellende Schönheit, die gebunden ist an die zerstörende Macht des Geschichtlichen, hat in ihnen Form gewonnen. Im Sinne des verweilenden Augenblickes gibt es im ganzen Werke nichts Erfüllteres, Ausgebreiteteres als den sterbenden Sklaven, aber er ist so in die Tragik des Vergänglichen getaucht, daß die Freude des Betrachtens sogleich in Schmerz verwandelt wird. Und auch der Gefesselte, der mit der Verzweiflung eines schönen Tieres unterliegt — was ließe sich Abb. 17 in der Bildhauerkunst Italiens der Schönheit seines Profils vergleichen? —, reißt den Betrachter schließlich mit in den Abgrund des kommenden Todes. Von hier gibt es keine Brücke mehr zurück zu der unproblematischen Schönheit des Siegers, die dem positiven Denken des Jünglings entsprungen war. Von nun ab erst ist Michelangelos Vorstellung von menschlicher Würde und Schönheit mit dieser Tragik belastet, die zu Unrecht mit seinem ganzen Schaffen verbunden wird.

In dieser Haltung betritt Michelangelo sein fünftes Lebensjahrzehnt und nichts, was er darin geschaffen hat, ist frei von dieser furchtbaren Problematik. Nun erfüllt sich mit der ganzen Wucht eines schweren Schicksals jene ihm angeborene Terribilità, von der sich die Zeitgenossen zurückgestoßen und zugleich angezogen fühlten. Und diese Eigenschaft überträgt sich nun auch in steigendem Maße auf den Körper als Ausdrucksfeld. Ein neuer Akt der Tragödie des Grabmals rollt ab: die vier Abb. 21—27 Sklaven der Florentiner Akademie entstehen (1519 ff.). Wenige Jahre nachher entAbb. 34/35 wirft er im gleichen Geiste die mediceischen Grabmäler; Tag und Nacht, auch der Abb. 49 Flußgott, sind in ihrer rätselhaften Schwere aufs engste mit dem titanischen Gehaben der unvollendeten Sklaven verwandt. Nie mehr wieder wie in dieser Gruppe

von Werken hat Michelangelo den Menschen als eine plastische Ballung urtümlicher Materie zur Erscheinung gebracht, nie mehr wieder den vergeblich sich aufbäumenden Willen als Quelle von Ohnmacht und Trauer sichtbar werden lassen. Man muß den Herkulesbozzetto, der damals entstand, mit dem fast zwei Jahrzehnte zurückliegenden Sieger vergleichen, um zu ermessen, worauf es nun ankommt. Damals war der Kampf ein symbolhaftes Übereinanderordnen, nun sind Sieger und Besiegter eine kämpfende Masse, vor der man nicht nach Kampf und Abwehr fragt, sondern nur nach der das Ganze bewegenden Energie. Abb. 96/97 Abb. 11

Wenn je, so führen von dieser Lebensperiode, in der auch der figürliche Schmuck der nicht ausgeführten Fassade von S. Lorenzo konzipiert wurde (1518—1520), direkte Beziehungen in das Zeitalter des Barocks, auf das Michelangelo im übrigen nur mittelbar gewirkt hat. Rubens, der allein später Michelangelos unmittelbar bedurfte, hat als einziger den Inhalt dieser Periode auszuwerten verstanden.

Als Michelangelo in der Mitte seiner 50er Jahre steht, ist es, als weiche die tragische Unversöhnlichkeit einer neuen Stimmung. Die späteren Statuen der mediceischen Kapelle, Abend und Morgen, der Giuliano und die jetzt erst endgültig geformte Madonna sind Zeugnisse dafür, daß eine weitere Lebensspirale zu einem Punkte geführt hat, auf dem der Geist der Louvresklaven wieder anklingt. Ein versöhnliches, verstehendes Schönheitsbedürfnis drängt sich vor, fließender Linienklang, weiche Kurven der Glieder bestimmen das Schaffen, die Physiognomien freilich behalten die schwere seelische Belastung. Der Lorenzo war eine in sich ruhende Masse, nun wird der Giuliano ein herrlich abgewogenes Zusammenspiel kreisender Linien. Jetzt auch wird das müde Verharren und die Lässigkeit erdgebundener Berggötter der Antike erkannt und zu „Abend" und „Morgen" umgestaltet. Nun erst wächst die Madonna in den ruhig strömenden Umrissen ihres Sichneigens auf, das unendlich zart und zugleich unerreichbar majestätisch ist. Abb. 31 Abb. 30 Abb. 36/37 Abb. 50—53

Im Apoll des Baccio Valori ist all dies am reinsten ausgesprochen. Er ist die harmonischste unter Michelangelos Statuen. Wie seine Linien weich und rhythmisch schwingen, wie die Glieder sanft den schönen Leib umspielen, dies ist kein zweitesmal mehr gestaltet worden. Seine vornehm-schöne Untätigkeit hat etwas wahrhaft Göttergleiches, Apollinisches. Abb. 91/92

Es ist bezeichnend, daß von der Haltung dieser Jahre die Zeitgenossen und besonders die florentinischen, am meisten beeindruckt waren. Die späten Arbeiten der mediceischen Kapelle sind in der Tat der Quellpunkt jenes eurhythmisch-linearen Stils, der als „Manierismus" bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts

hinein die toskanische Kunst beherrscht hat. Ein Bronzino und Salviati, ein Vasari und Cellini haben diese Welt aus dem Abglanz Michelangelos aufgebaut und damit den Grund gelegt zur klassizistischen Unterströmung des Barocks, die am Ende des 18. Jahrhunderts in den allgemeinen europäischen Klassizismus ausmündete.

Als Michelangelo nach der notdürftigen Fertigstellung der mediceischen Kapelle (1534) seine Vaterstadt für immer verließ, war er fast 60 Jahre alt. Noch volle dreißig Jahre war ihm in Rom zu wirken bestimmt. Aus diesen drei Jahrzehnten sind uns nur fünf bildhauerische Werke erhalten. Sein Leben war von mehreren gewaltigen Aufgaben ausgefüllt, die außerhalb seiner eigentlichen Kunst lagen. Von 1534 bis 1541 arbeitete er am Fresko des Jüngsten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle, von 1541 bis 1550 an den beiden Fresken aus der Paulus- und Petrusgeschichte in der Paolinischen Kapelle des Vatikans und ferner beschäftigten ihn die ganze letzte Lebenszeit architektonische Projekte, unter denen der Neubau des Kapitols, der Kirche S. Giovanni dei Fiorentini, die Porta Pia und der Umbau von S. Maria degli Angeli die wichtigsten sind. Ihre Krönung fand diese baumeisterliche Tätigkeit im Kuppelbau von S. Peter, dessen Vollendung er nicht mehr erlebt hat.

Abb. 90 Wenn auch in der Büste des Brutus, die während der Arbeit am Jüngsten Gericht entstand, noch einmal das Hoheitsvolle des Giuliano de' Medici anklingt, so ist in der menschenverachtenden Intelligenz dieses Kopfes, in welchem die höchste Vorstellung der Italiener von Männlichkeit verdichtet scheint, eine charakterisierende Kraft erreicht, die auch in der Medici-Kapelle noch nicht wirksam war. Man mag sich an die dämonische Schönheit des Christus im Jüngsten Gericht erinnert fühlen. Diese überlegene Art Menschen zu sehen beherrscht Michelangelos letzte Jahre vor dem Greisenalter.

Abb. 7—10 Als er an die Fresken der Paolina ging und gleichzeitig die Statuen der Rahel und Lea für das Juliusgrab in Angriff nahm, hatte er die Mitte der Sechzigerjahre schon überschritten. Mit den beiden Statuen beginnt sein eigentlicher plastischer Altersstil. Sie sind schon deshalb von außerordentlichem Werte, weil sie eine Vorstellung davon geben können, wie sich Michelangelo die Gestalten seiner späten Pietà-Gruppen in ihrer Vollendung dachte. Aber auch für sich genommen sind es Kunstwerke von höchstem Range. Gewiß haben sie jene Schwere im Anatomischen, die auch die Paolinafresken bestimmt, aber im Reichtum der Gewänder, in der Haltung, in den Gesten sind Reize verborgen, die nur der vereinfachende Blick des alternden Künstlers erzeugen kann. Es ist merkwürdig wie selten man es gesehen hat, daß die Rahel nichts anderes sein will, als eine schlichte und fromme Beterin.

Wo ist christliches Gebet noch einmal so einfach und wahr dargestellt worden? Und die Lea ist, wenn man näher zusieht, keine kalte Allegorie im Sinne des Sanso=vino, sondern eine schöne Frau aus dem Volke, die der versöhnende Blick des Greises heraufgeholt und veredelt hat. Es beginnt in diesen beiden Statuen — und das trennt sie von der unheimlichen, jenseitigen Welt der Paolinafresken — die große Vereinfachung des Psychischen und Formalen, jenes Zurückkommen auf das nur noch Menschliche, das den Inhalt der späten Pietà=Gruppen ausmacht.

Als er diese begann, näherte sich Michelangelo seinem achtzigsten Jahre. Die spätere Verstümmelung der Pietà Rondanini darf nicht hindern, ihren frühen, rekonstruierbaren Zustand mit der Pietà im Florentiner Dome zusammenzusehen; sie gehören derselben Stilstufe an. Auch die Dompietà verrät im Aufbau eine lineare Abb. 64
Tendenz; die Glieder werden so geführt, daß sie zusammen kurvige Ornamente ergeben. Ihnen zu folgen ist für das betrachtende Auge unerläßlich. Solche Ge=staltung verrät einen starken Willen zur Abstraktion, der eine Eigenschaft des alten Michelangelo ist. Sie kann der Anlaß gewesen sein, daß er derart in einem gewissen Sinne auf die Tendenzen der jüngeren Generation einging, nicht ohne freilich die zeitgenössische Kunst in ganz überlegener Weise mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Denn es sind nun natürlich in die ans „Manieristische" anklingende Gruppe Gedanken getragen, deren niemand anderer fähig war. Wie der Leichnam Christi in brechenden Linien zusammensinkt, wie er geschmiegt ist an die trauernde Mutter, die ihn nicht hergeben will, wie dieses Abschiednehmen geborgen und über=ragt wird von der väterlichen Gestalt des Nicodemus, in der man ein letztes, mehr seelisches als äußerlich getreues Selbstbildnis sehen darf, all dies verrät den Greis, der nun ganz über den Erscheinungen steht und dessen Religiosität nur noch die großen und einfachen inneren Zustände festzuhalten erlaubt.

Die nicht erhaltene Erstfassung der Pietà Rondanini hatte diese Empfindungen Abb. 66
vielleicht noch stärker ausgedrückt. Den Leichnam des Sohnes hielt die Mutter in einem letzten Besorgtsein mit einem solchen Kraftaufwand, daß ihr Kopf sich zur Seite wenden mußte. Der vor dem Tode stehende Michelangelo scheint sogar diesen Gedanken für zu laut gehalten zu haben. Als er die Gruppe in den letzten Tagen seines Lebens veränderte, nahm er ihr alles Naturähnliche. Der Sohn und die Mutter verschmelzen zu einem Stück, wie wenn es nicht Trauer wäre sondern ein gemeinsamer Tod. Diese letzte Vision des greisen Meisters hebt jede Frage nach der Zeitbedingtheit des Werkes auf. Die Pietà Rondanini, wie er sie hinterließ, gehört unter die zeitlosen Werke der Weltkunst, weil sie nichts ist als gestaltete Menschlichkeit.

Michelangelo hat einmal geäußert, unter Bildhauerei verstehe er nur diejenige Skulptur, die durch Wegnehmen des Materials — „per forza di levare“ — entstehe. Was „per via di porre“ gearbeitet werde, also modellierte Bildwerke, zähle er zur Malerei. Dieses ausschließende Urteil überrascht bei einem Künstler, der immerhin Bronzen geschaffen hat und dem das Modellieren als vorbereitende Tätigkeit für die Arbeit im Marmor eine selbstverständliche Gewohnheit war. Was er mit dieser Äußerung ausdrücken wollte, ist weniger ein Bekenntnis zum Marmor, seinem Lieblingsmaterial, als vielmehr die Überzeugung, daß nur aus dem Marmor und dem Stein die statuarische Schöpfung denjenigen künstlerischen Halt empfangen könne, der ihm für ein Bildwerk unerläßlich schien.

Abb. 79—81 In der unfertigen Statue des Matthäus, die erst zur Hälfte aus dem Marmor hervortritt, ist uns das klassische Beispiel einer entstehenden Figur erhalten. Sie ist von der Vorderfläche des Blockes aus in einzelnen Schichten in die Tiefe gearbeitet, und zwar ausschließlich in der Blickrichtung, in der nach der Vollendung die Hauptansicht gesehen werden sollte. Die vornliegenden Teile der Figur treten bereits gestaltet heraus, die zurückliegenden schlummern noch im Marmor, sind aber als Vorstellung schon angedeutet. Vasari und Cellini rühmten die technischen Vorzüge dieses Verfahrens: es biete die Gewähr, daß man bei Fehlschlägen Verbesserungen vornehmen könne, und in der Tat kann die Figur in diesem Zustande jederzeit weiter in den Block zurückverlegt werden.

In mehreren Sonetten Michelangelos kehrt der Gedanke wieder, die Aufgabe des Bildners sei, die im Steine verborgene Gestalt durch Wegnahme der Materie zum Leben zu befreien. Was ihn veranlaßte seine Bildwerke in der im Matthäus sichtbaren Art anzulegen, waren Überlegungen, die auf eine innere Festigung der Statue in der Kubik des Blockes abzielten. Die Arbeit schreitet von vorn nach der Tiefe schichtenweise in einzelnen Ebenen fort. In jeder dieser Arbeits-Ebenen wiederholen und erhalten sich die Elemente des prismatischen Blockes, seine sich in rechten Winkeln durchschneidenden Begrenzungsflächen. In jedem Augenblick muß sich also die Blockvorstellung auf die Einzelgestaltung übertragen und es muß sich schließlich ein Ganzes ergeben, in dem die klare Kubik des Blockes als ordnender Grundsatz sichtbar wird.

Allein, diese Möglichkeiten eine innere Gesetzmäßigkeit aus dem Material zu gewinnen, hätten Michelangelo vielleicht noch nicht dazu geführt, das plastische Modellieren als bildhauerischen Schöpfungsprozeß zu verwerfen. Es scheint mehr

die Überzeugung gewesen zu sein, daß in jenem wegnehmenden Verfahren überhaupt die einzige Gewähr liege die Statue nach den allgemeinen Prinzipien der Zeit aufzubauen. Denn indem die kubischen Gesetze des Blockes auf sie übertragen wurden, unterlag sie den räumlichen Ordnungsgrundsätzen der Renaissance. Der strenge Raum des Blockes gleicht dem prismatischen Raume, wie ihn Brunellesco in der Alten Sakristei zuerst organisiert hatte. Die Statue wird also in derjenigen Ordnung ausgedacht, welche der Zeit als der organisierte irdische Raum schlechthin erschien.

Es gibt deshalb im Werke Michelangelos keine eigentlichen Freistatuen. Seine Gestalten fordern Bestätigung vom architektonisch organisierten Raume her. Dem David, der zwar ursprünglich hoch am Dom in freier Luft stehen sollte, ist seine Herkunft aus den Ebenen des Blockes dennoch anzusehen, und die Außenwand des Palazzo Vecchio, die ihm schließlich als Hintergrund bestimmt wurde, verstärkt seine statuarische Wirkung. Und auch der Bozzetto zur Herkulesgruppe, so sehr er ein rasch „modellierter" erster Gedanke ist, läßt doch in seinen Hauptansichten ahnen, wie sehr die Freiheit des wilden Kampfmotives in dem gesetzlichen Raum des Marmorblockes gebändigt worden wäre und wie wenig diese Gruppe der Loslösung vom architektonischen Raume vorgearbeitet hätte, die nach Michelangelos Tod das Losungswort der italienischen Bildhauerei wurde. Auch die unvollendeten Sklaven der Akademie sind an das Prinzip der Hauptansicht gebunden; es ist ein Irrtum, ihren grundsätzlichen Zusammenhang mit dem Matthäus zu übersehen. Nur weil der Bärtige und der Jugendliche für bestimmte Aufstellungsorte sekundäre Nebenansichten haben sollten, sind sie auch von der Seite her in Angriff genommen worden. Im Atlas und im Erwachenden, die nur von zwei Seiten gesehen werden sollten, treffen sich zwei rechtwinklig aufeinanderstoßende Arbeitsrichtungen, deren Durchdringung zu je einer zweiseitigen Eckfigur geführt hätte.

Abb. 75

Abb. 95/96

Abb. 21—27

Michelangelo hat — wir sprachen schon davon — in seiner Jugend die Antike mit den Augen des Quattrocento gesehen. Aus dieser Quelle kam ihm auch die Erkenntnis der „Ponderation", jenes von den Griechen erfundenen Mittels, eine stehende Gestalt zugleich in sich bewegt darzustellen. Der Proculus ist noch unentschieden zwischen Stehen und Schreiten, wie es viele Figuren aus dem Kreise des Donatello sind. Erst im David wird die in Rom erlebte Antike unmißverständlich angeeignet, aber nun sogleich in jener heftigen Zuspitzung, die für die Zukunft klassisch ponderierte Statuen aus seinem Werke fast ganz ausschließen und die zum eigentlichen „Kontrapost" führen wird, jener logischen Verbindung der Hal-

Abb. 71

tungen und Gesten, womit die Italiener in jener Epoche die europäische Kunst beschenkt haben.

Abb. 85 Auch hierfür ist der Matthäus das klassische Beispiel. Der linke Arm mit dem Buch ist hochgehoben, der nach unten gestreckte Arm antwortet dieser Geste; der Kopf wird heftig nach einer Seite herumgeworfen, das hochgestützte „Spielbein" gleicht die Störung aus. Über die späteren Sklaven dringt diese die Antike übertreffende Logik der Bewegung in die zeitgenössische Kunst ein, durchsetzt als italienischer Beitrag den ganzen Barock und wird erst zu Winckelmanns Zeit in den klassizistischen Akademien zugunsten der einfachen griechischen Bewegungsmotive aufgegeben. Versteckt findet sich dieser Grundsatz der maximalen Bewegung in fast allen kommenden Schöpfungen des Meisters, auch in den Statuen des Tages und der Nacht, im Moses und sogar im Giuliano. Und noch im Apoll hat er sich verwirklicht, freilich nun so, daß die frühere Heftigkeit in einen unerhört gemessenen Reichtum der Bewegungen abgedämpft ist.

Auch die Zeitgenossen bemühten sich um diese Probleme, aber Michelangelo schien mit ihrer Lösung geboren. Daß ihm das Weiterdenken antiker Überlieferung früh schon zu einer bewußten Tätigkeit geworden war, dafür lieferte er im
Abb. 88 Bacchus einen sprechenden Beweis. Die Statue ist nach dem Kanon des Polyklet aufgebaut, wie es der David ist. Aber der trunkene Gott mußte nicht stehen, sondern wanken, und so kehrt Michelangelo die Regel um: Die Schulter über dem „Spielbein" ist nicht nach hinten genommen, sondern nach vorn herausgedreht. Das Gleichgewicht ist gestört, aber dies lag ja im Interesse des Inhaltes. Der Bacchus ist eine sehr überlegte Gegenprobe auf die Beherrschung der antiken Ponderation.

MARMORARBEITER

Der Marmor, der als plastischer Stoff dem Norden ein Sondermittel für großen Aufwand bedeutet, ist für die Länder des Mittelmeers das heimische Material. Griechenland und Italien haben gemeinsam an diesem Glücke teil. In den Marmorbrüchen der Apuanischen Alpen, deren Hauptstadt Carrara ist, traten die Toskaner das Erbe der römischen Ausbeuter an. Für die Meister der Renaissance wird dieser Landstrich am Tyrrhenischen Meer unmittelbarer Arbeitsplatz. Der Künstler, der die Statue aus dem Marmor meißeln soll, beteiligt sich an der Auffindung des Blockes; erst wenn dieser unter freiem Himmel im Bruch die rohe Form der Figur erhalten hat, wird er in die Werkstätten der Stadt verfrachtet.

Das Leben Michelangelos ist durchsetzt von unzähligen, oft bis zu einem Jahre währenden Aufenthalten in den Carraresischen Bergen. Man weiß, daß er, wo es anging, jeden Block selbst mitgesucht hat, daß er seine Statuen an Ort und Stelle im Rohen vorabbozzierte, ihren Transport überwachte, ja Straßen hierfür selbst baute, daß er endlose Streitigkeiten mit den Steinmetzen, sogar in gerichtlicher Form, ausfocht. Aber ganz wird das Geheimnis dieses Verweilens trotz solcher zeitraubenden Beschäftigungen nie gelüftet werden; denn auch der gigantische aus der Antike stammende Plan, einen der carraresischen Gipfel zu einer Riesenstatue auszumeißeln, wird ihn dort, wie überliefert wird, wohl beschäftigt, aber kaum praktisch aufgehalten haben.

Mit zwei Ausnahmen sind die erhaltenen bildhauerischen Werke Michelangelos in Marmor gearbeitet. Es gibt keine einzige Bronze seiner Hand, und es wird auch nur von wenigen berichtet, die er modelliert hätte. Sich so vorwiegend dem Marmor zu verschwören zwang ihn auch die bildhauerische Überlieferung seiner Vaterstadt. Eine hundertjährige Tradition hatte aus Florenz den Vorort der italienischen marmorari werden lassen. Im Kreise der Mino, Majano, Rossellino, deren Tod der junge Michelangelo miterlebte, gab es keine unlösbaren technischen Probleme; die Frührenaissance bewältigt das Marmormaterial mit der gleichen Sicherheit, wie die Spätgotik im Norden die Hölzer. Es ist ein Nachklang solchen quattrocentistischen Virtuosentums, wenn Michelangelo in seiner Jugend absichtslos eine Antikenfälschung begeht, wenn er im David einen Rest der Blockhaut als Locke auf dem Haupte stehen läßt. Das ganze Raffinement polierten Hochglanzes der Jugendwerke geht auf jenes Florentiner Erbe zurück. Da im Genie Geist und Handwerk unlösbar zusammenwirken, wird man das übersteigerte Gleißen, das die Pietà in S. Peter oder die Madonna in Brügge ausstrahlen, für die unmittelbare Materialisierung eines genialen Ehrgeizes nehmen, der aus dem Gesamtbilde Michelangelos nicht wegzudenken ist. In der Tat haben die Zeitgenossen solche Wirkungen weder verstanden noch nachgeahmt, erst Bernini fühlte die Verpflichtung, diesen alten Ruhmestitel der italienischen Bildhauerei wieder zu errichten.

Abb. 60—63
Abb. 54

Aber zur Hälfte sind die plastischen Werke Michelangelos in unvollendetem Zustand auf uns gekommen. Von seinem 30. Jahre ab hat der Meister jedes zweite Stück ohne die letzte Bearbeitung gelassen, und nennt man irgendwo den Namen Michelangelos, so tauchen in der Vorstellung gerade die halbfertigen Schöpfungen als die bezeichnendsten auf. Man hat diese Vorliebe für das „non finito“ als einen Grundsatz angesprochen und diesen mit Mitteln der modernen Psychologie erklären wollen: Michelangelo verzweifle an der Möglichkeit seine Vorstellungs-

bilder zu verwirklichen und lasse deshalb seine Werke halbfertig, im Zustande des „Abbozzo", liegen.

Ob diese Neigung je einem Grundsatz entsprang, ist schon deshalb fraglich, weil zu allen Zeiten seines Lebens vollendete neben verlassenen Werken stehen: der Kentauernkampf ist so wenig fertig wie die Dompietà. In der mediceischen Grabkapelle, wo die herrlichsten Abbozzi stehen, ist dennoch das meiste fertig, und noch in später Zeit werden die beiden Frauengestalten am Juliusgrab mit großem Fleiße durchgeglättet.

Manche unvollendeten Werke sind tatsächlich aus äußeren Gründen liegengeblieben. Der Kentauernkampf ist ein gegen Wichtigeres aufgegebenes Jugendwerk, die Arbeit am Matthäus wurde unterbrochen, weil die Planung der zwölf Apostel für den Florentiner Dom zu Fall kam, der Sieger ist in frischem Anlauf für das hoffnungsvolle Erstprojekt des Juliusgrabes gearbeitet, als Michelangelo später nach Florenz zurückkam, war dieses Projekt aufgegeben, und ähnlich ging es dann mit den Sklaven der Akademie. Aber es bleiben Werke übrig, die nicht aus äußeren Gründen unvollendet gelassen sein können, wie die späten Gruppen der Pietà und andere, die von ihren Bestellern sogar in unfertigem Zustand angenommen wurden, wie die Madonnen-Tondi, der Apoll, der Brutus. Es gab also Zeitgenossen, die dem Nonfinito zustimmten.

Daß Wirkungsabsichten impressionistischer Art bestünden zwischen fertigen und unfertigen Teilen einer Figur, ist nicht von Michelangelo her gedacht, sondern vom 19. Jahrhundert, welches mit Rodin dem Abbozzo einen völlig neuen Sinn gegeben hat. Daß die unvollendeten Werke den Beschauer an ihrer Entstehung teilnehmen lassen, bedeutet eine Sensation, aber doch nur für den, der um diese Entstehung weiß. Der ungleich größere Reiz, jener höchste, den kein anderer Meißel noch einmal erzeugt hat, beruht darauf, daß der Schöpfungsgang in dem Augenblick unterbrochen wird, wo aus der Urform des Typus der Einzelfall sich abzweigen müßte, die Phantasie also den Anreiz erfährt, das Spezielle selbst zu schaffen. Daß alle aus äußeren Umständen nicht erklärbaren Abbozzi gerade an diesem Punkte haltmachen, kann kein Zufall sein. Es scheint, daß Michelangelo in diesem verzögernden Verfahren den Weg zur Darstellung der Wahrheit sah, wogegen alles Zuendeführen ihm nur Verwirklichung bedeutet haben mag. Der Abbozzo entsteht nicht aus mangelnder Befriedigung der Vorstellung, sondern aus innerer Überfülle daran. Die menschliche Übung des beharrlichen Zuendebildens genügt Michelangelo als künstlerisches Verfahren nicht. Indem er vielmehr das Vollendbare, das für ihn

das Irdische bedeuten würde, verwirft, gestaltet er im Unvollendbaren die Idee.
Auch hierin wird er den Zeitgenossen zum divino.

Was ihn freilich zwang sich gegenüber seinen Auftraggebern die Situation, die
ihm das Nichtvollenden ermöglichte, wieder und wieder neu zu schaffen, das wird
immer das große Rätsel in seiner Lebensgeschichte bleiben. Seine Zeitgenossen
jedenfalls haben die unvollendeten Werke offenkundig meist als Fragmente emp-
funden; der Einbau der Sklaven in eine Tropfsteingrotte beweist es. Nur wenigen
Kennern wird die höhere Vollendung dieser Fragmente aufgegangen sein, die uns
Heutigen wichtiger sind als die zu Ende geführten Werke.

In der Menge des Halbfertigen ist uns die Meißelhandschrift des Michelangelo
in allen Stufen überkommen. Dieses festgehaltene Schreiben im Stein ist ein wesent-
licher Bestandteil des ästhetischen Genusses seiner Werke. Übermenschlich muß
schon den Zeitgenossen die Sicherheit seiner Hand erschienen sein; es gibt keinen
Fehlschlag, der gegen die vorgestellte Form versündigte. Die gleichsam wissen-
schaftliche Exaktheit in den unfehlbaren Parallelen seiner Spitzeisenschläge und
die rätselvollen Halbtöne seiner tausendfach abgestuften Zahneisenschraffuren
beeindrucken Bildhauer unserer Zeit immer wieder auf das tiefste. Diese Dinge
sind eng verwandt mit den Reizen seiner Handzeichnungen, die ja auch vielfach
Zeugnisse des Werdenden sind.

Es gibt eine Handschrift des Meißels; er wird ja von der gleichen Hand vor-
wärtsgetrieben, die Stift oder Feder führt. Diese Handschrift ist als Echtheitskrite-
rium noch wenig ausgenutzt. Wer die technischen Mittel beachtet, die dem stillen
Leuchten der mediceischen Madonna, dem schimmernden Mattglanz der Dompietà, Abb. 52, 65
des Crepuscolo-Kopfes oder des Apollo zugrunde liegen, wird auf Werke stoßen, Abb. 38, 92
an die Michelangelo selbst nie die Hand gelegt hat, wenn sich darunter auch Stücke
befinden, die von Schülern nach seinen Modellen gearbeitet sind, wie der kauernde Abb. 47/48
Knabe. Sobald ein noch so begabter Geselle am Werke weiterarbeitet, ist der
geheimnisvoll verwobene Organismus der sich durchdringenden Meißelschläge ver-
dorben; die kniende Magdalena der Dompietà, der Hals der Brutusbüste sind trau- Abb. 64, 90
rige Beispiele dafür. Was die Hand des Divino wirklich berührt hat, ist stigmatisiert:
Über den ungestalten, mechanisch zugearbeiteten Leib des jugendlichen Sklaven Abb. 23
der Akademie sind ein paar erste eigenhändige Spitzeisenhiebe hingeschlagen und
sie genügen, um die Masse zur Figur zu machen. Auf dem Kopftuch der betenden
Rahel am Juliusgrab schimmern im Schutze der Nische einige stehengelassene
weiche Schrammen, sichere Signaturen dieses großartigen Spätwerkes. Wer die

Skulpturen Michelangelos nicht nach diesen feinsten Reizen abtastet, dem bleibt Wesentliches verschlossen.

Die Vorstellung ist allgemein verbreitet, Michelangelo habe wild und regellos gearbeitet, habe nachts bei künstlichem Licht den Stein wie einen Feind angegriffen. Vasari traf ihn tatsächlich in den letzten Lebensjahren einmal zur Nacht mit einer Kerze auf einem Kartonhelm vor dem Marmor, aber er fügt gleich hinzu, der Alte habe sich auf diese Weise seine Schlaflosigkeit vertreiben wollen. Es ist nichts irreführender als jene romantische, durch Gobineau verbreitete Vorstellung des genialischen Einhauens auf den Stein. Cellini, der in seiner Jugend den Meister arbeiten sah, hat uns die bedächtige, vom kleinen zum großen Modell und weiter zum Marmor vorschreitende Arbeitsweise sehr genau überliefert. Keine der Statuen Michelangelos ist zu denken ohne den in der Zeit üblichen Aufwand von Vorstudien, Zwischenmodellen, Maßübertragungen. Wir wissen, daß er sich seine Meißel selbst geschmiedet und geschliffen hat. Und neben den unmittelbaren Zurichtungen fand auf dem Zeichenpapier ein ununterbrochener Reifeprozeß seiner Erfindungen und Formgedanken statt. Auch in diesen Dingen war das Genie Steigerung der gegebenen Umwelt; auch weil er ein so viel größerer Handwerker war als alle um ihn, erschien Michelangelo seinen Zeitgenossen unfaßlich. Das 19. Jahrhundert freilich konnte sich das Genie nur als gewalttätigen Techniker vorstellen und glaubte deshalb der Schilderung des französischen Reisenden Blaise de Vigenère, welchem der alte Michelangelo offenkundig technisches Virtuosentum vorspielte, wozu er natürlich auch in der Lage war.

Wenn berichtet wird, Michelangelo habe die Dompietà zerstören wollen, so müssen wir uns vorstellen, er habe sie ändern, neue Motive aus ihrem Marmor gewinnen wollen, wie er immer der unübertroffene Meister geblieben ist, aus scheinbar „verhauenen“ Blöcken etwas Neues zu gestalten. Auch jene Schläge, die in den letzten Lebenstagen die Pietà Rondanini zerstörten, haben den Marmor dennoch zu einem neuen Bildwerk werden lassen, zu jenem erschütternden, aber mit klarem Bewußtsein ausgesprochenen Abschiedswort, mit dem er die Welt verlassen hat.

LEBEN UND MITWELT

Michelangelo wurde am 6. März 1475 im toskanischen Caprese geboren und starb am 18. Februar 1564 in Rom. Wie Tizian hat er fast alle seine Generationsgenossen lange überlebt. Als er geboren wurde, hub die Zeit der Weltentdeckungen eben an, als er starb, war das Reformationszeitalter abgeschlossen und der Freiheits-

krieg der Niederlande bereitete sich vor. In seiner Jugend sieht er Karl VIII. von Frankreich in Florenz einziehen, erlebt den Humanistenkreis um Lorenzo Magnifico wie die Predigten des Savonarola. Seine Reifezeit fällt mit der langen Regierungsperiode Karls V. zusammen. In die endlosen kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen dem Kaiser und Frankreich, deren Schauplatz Italien war, ist sein Leben mannigfach verwickelt. Als Schützling der Medici flieht er in seiner Jugend nach Venedig und Bologna, als florentinischer Patriot befestigt er später seine Heimatstadt gegen den Mediceerpapst Clemens VII. Die Regierungszeit vieler Päpste der Renaissance hat er erlebt, den hervorragendsten hat er gedient, im Schutz des Vatikans verbringt er sein späteres Leben. Es war das eines „fuoruscito", dem als einem Halbgott um seiner Genialität willen verziehen wurde. Nach Frankreich zu gehen, wie Leonardo, ja an den Hof des türkischen Sultans, hat er ernstlich erwogen. Aber je wieder in die florentinische Heimat zurückzukehren, dazu konnten ihn die größten Ehrungen nicht verlocken. Noch seine sterblichen Überreste wurden heimlich aus Rom nach Florenz entführt, wo sie in S. Croce beigesetzt sind.

Mit dem fast eine Generation älteren Leonardo da Vinci und dem acht Jahre jüngeren Raffael zusammen hat Michelangelo in Mittelitalien die Welt der Hochrenaissance geschaffen, die immer die „Goldene Zeit" der italienischen Kunstgeschichte bleiben wird. Wenngleich er mit den beiden ihm allein Ebenbürtigen an den gleichen Orten Jahre zugebracht hat, so spricht die Überlieferung wenig von unmittelbaren persönlichen Berührungen. Mit dem allweisen Leonardo soll der junge Michelangelo heftige Auseinandersetzungen über Dantefragen gehabt haben; Leonardo wieder saß über die Aufstellung des David, den er in einer meisterhaften Gedächtnisskizze festgehalten hat, mit zu Gericht. Über Raffael ist nur ein verächtlicher Ausspruch Michelangelos überliefert: der Urbinate verdanke die Kunst nicht seiner Begabung, sondern er habe sie sich erarbeitet. Vielleicht spiegelt sich darin ein Beeinflussungsverhältnis wider, dem Raffael zu Zeiten unterlag. Alle drei haben sich als Künstler sehr genau gekannt, aufeinander reagiert, sich gegenseitig abgelehnt oder anerkannt, aber freilich geschahen diese Berührungen nie im Sinne sonst üblicher Abhängigkeiten.

Der Klassik, die Leonardo in den letzten fünfzehn Jahren des 15. Jahrhunderts in Mailand entwickelt hatte, verdankt der junge Michelangelo Wesentliches. In der hingebungsvollen Zartheit der Muttergottes der Pietà in St. Peter und in der verborgenen Schönheit des toten Christus kann man schwerlich die Huldigung vor dem Abb. 63
Genius des Leonardo verkennen. Auch noch der reifere Michelangelo kann sich der Abb. 62
Bezauberung durch jenen Größten nicht entziehen; die Bewegungsfülle der Werke

um den Karton der Badenden hat sicher eine Bestätigung in Leonardos unermüdlichen Bewegungsstudien gefunden. Ja so wenig die Freskenkartons der beiden für den Saal des Palazzo Vecchio gegenständlich verwandt sind, so stark scheint Michelangelo in seiner Komposition der badenden Soldaten von der Bewegungsgewalt beeindruckt, die der fünfzigjährige Leonardo in seinem Fresko der Anghiarischlacht angewendet hat. Während der Jahre, als Michelangelo und Raffael gleichzeitig im Vatikan arbeiteten, scheint allein Michelangelo der Gebende gewesen zu sein. In der Anekdote, Bramante habe dem Urbinaten heimlich die halbfertigen Malereien der Sixtinischen Decke gezeigt, verbirgt sich jedenfalls die Tatsache, daß bei so enger räumlicher Nachbarschaft der reife Stil des Raffael nicht unberührt von Michelangelo geblieben ist. Daß Raffael dies willig anerkannt habe, ist übrigens zudem überliefert.

Als einziger unter den bildenden Künstlern Italiens ist Michelangelo auch mit den Mitteln der Sprache schöpferisch gewesen. Er gehört in die Reihe der großen Dichter Italiens. Mehrere seiner Sonette müssen dem Bedeutendsten zugezählt werden, das die abendländische Lyrik hervorgebracht hat. Seine dem Petrarca verpflichteten Verse kreisen um sein Gottempfinden und um die Heilswahrheiten, um die großen Liebesereignisse seines Lebens, um seine Kunst und ihren gleichnishaften Wert, um die Schönheit, der er nachgejagt und um das Todesahnen, das ihn nie verlassen hat. Auch für italienische Ohren sind seine Verse hart und herb, aber noch wenn sie dumpf-verworren strömen, atmen sie die unerbittliche Gewalt des großen Gestalters. Die heutigen Italiener besitzen sie noch nicht wieder, geschweige denn wir; sie harren einer Eindeutschung trotz Hermann Grimms und Rilkes.

Von den Zeitgenossen wird Michelangelo als eine tiefreligiöse Persönlichkeit geschildert, werden seine innerlichste Güte und seine rührende Menschlichkeit gerühmt. Solche Empfindungen hat er über seine Verwandten, besonders den geliebten Neffen Leonardo ausgegossen, auf den der Kinderlose sein ganzes Familiengefühl konzentrierte. Seine Güte spricht erschütternd aus seinen Briefen, in denen sich wie bei allen großen Briefschreibern Alltäglichstes mit Abgründigstem auf eine großartige Weise mischt. Die Predigten des Savonarola, die er in seiner Jugend in Florenz gehört hatte, klangen ihm, wie sein Biograph sagt, noch im Alter im Ohr. Diesen Anstoß scheint seine Religiosität nie vergessen zu haben. Neben dem Göttlichen Gedicht des Dante war die Bibel seine Welt, in sie zieht er sich in den letzten Lebensjahren in einem Kreise von römischen Freunden völlig zurück. Sein Liebesempfinden bewegt sich in den gleichen Bezirken. Die glühende Altersliebe, die ihn an Vittoria Colonna band, ruht ganz auf einem gleichschwingenden Glauben. Auch

sein mißdeutetes Verhältnis zu Tommaso Cavalieri hat unirdische Ursprünge; den „Hunger nach Schönheit", den der Magnifico besang, hat die Renaissance nie anders verstanden als in einem vergeistigten, dem Religiösen verwandten Sinne. Aus beiden menschlichen Berührungen entstanden seine schönsten Gedichte und herrliche Zeichnungen, in denen das unmalerische Genie eine einzigartige Bildpoesie erklingen ließ.

Michelangelo hat ein Leben in selbstgewählter Einsamkeit geführt, an der er dennoch mit der ganzen Tragik des Melancholikers litt. Kaum je hat ein Mensch erschütterndere Klagetöne über ein unerfülltes Leben gefunden. Schärfste Selbstironie und grausames Sichverkleinern mischen sich mit fast kindlicher Anerkennung, Übersteigerung anderer. Aber wie will man an solche Erscheinungen Maßstäbe neuer Psychologie anlegen, die etwa glaubt in seiner eigenen Häßlichkeit den Schlüssel zur Seele dieses Visionärs der Schönheit gefunden zu haben. Steigert überhaupt das Wissen um biographische Tatsachen unser Verständnis des Werkes? Wäre ein einziger Zug seiner Gestalten weniger überzeugend, weniger unvergeßlich, wenn wir von Michelangelos Leben nichts wüßten? Wir glauben, daß in diesem Punkte unsere Zeit dem Gedächtnis Buonarrotis noch alles schuldet. Das Genie am allerwenigsten illustriert im Werke das eigene Leben. Nicht weil sein Leben so schwer war, berührt Michelangelo in seinem Werke die tiefsten Abgründe der menschlichen Tragik. Weil vielmehr das Werk sich so verwirklichen sollte, wie es für immer als ein Fanal vor dem Abendlande stehen wird, hat ihm sein Schöpfer das eigene Glück und Leben opfern müssen.

ZU DEN BILDERN

Wo nichts anderes bemerkt, ist das Material Marmor. — Folgende Quellen werden öfters erwähnt: Condivi = Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, Rom 1553, herausgegeben von C. Frey, Berlin 1887. — Vasari = Giorgio Vasari, Le Vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani etc. Florenz 1550, 2. Ausgabe 1568. Ausgabe von G. Milanesi Florenz 1878/85. — Milanesi = Gaetano Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Florenz 1875. — Frey = Karl Frey, Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti, Berlin 1909/11. — Der Verfasser beabsichtigt seine hier in den Resultaten mitgeteilten Forschungsergebnisse, besonders über die Mediceische Grabkapelle und das Juliusgrab, in erweiterter Form zu veröffentlichen.

Das Grabmal Papst Julius II.

Abbildung 1—27

Die erhaltenen Reste des Juliusgrabes gehören den verschiedenen Abschnitten der Planung an, zu denen fast alle Verträge erhalten sind. Kombiniert man Condivis und Vasaris Beschreibung der ersten Planung vom März 1505, so ergibt sich, daß das Grabmal in der alten Peterskirche als ein freistehender, rechteckiger Grabbau von zehneinhalb Meter Länge und sieben Meter Breite gedacht war, der in einer ovalen Grabkapelle den Sarkophag enthielt. Die Außenwände waren, wie die heutige Fassade in S. Pietro in Vincoli in eine Abfolge von Nischen gegliedert, in denen sich Tugendallegorien befanden und die paarweise von Hermenpilastern flankiert waren. Vor diesen standen nackte gefesselte Sklaven, welche die durch den Tod des Papstes gefesselten Künste darstellen sollten. Vier große sitzende Statuen bekrönten die Ecken dieses Freibaus, zwischen ihnen erhob sich ein Stufenbau, auf dem sich die Apotheose des Papstes vollzog: von zwei Engeln wird er auf einer Bahre in den Himmel gehoben. Im ganzen waren über 40 Statuen geplant. Die Arbeit wird begonnen, aber durch ein Zerwürfnis Michelangelos mit dem Papst und anschließende Flucht des Künstlers nach Florenz unterbrochen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Michelangelo zwischen April und November 1506 in Florenz den „Sieger“ als Tugendallegorie arbeitet, der also den einzigen figürlichen Rest der ersten Planung darstellt. Nach der Vollendung der Sixtinischen Decke in Rom (1508—1512 ausgeführt) und dem Tode des Papstes (21. Februar 1513) nehmen dessen Erben den Plan wieder auf und schließen am 6. Mai 1513 einen zweiten Vertrag (Milanesi 635/36, Abb. 99). Der auf 7½ × 4½ Meter verkleinerte Grabbau (die Proportionen werden bei Inangriffnahme der Arbeit von Michelangelo wieder um einiges vergrößert) wird mit einer Schmalseite an die Kirchenwand geschoben, an der sich eine hohe architektonisch gegliederte Nische mit dem Relief einer stehenden Madonna und allegorischen Figuren erhebt. Der Sarkophag des Papstes steht nun, der Länge nach, auf dem Grabbau, um ihn herum sitzen sechs überlebensgroße Figuren. Im Untergeschoß die Sklaven wie im ersten Projekt, in den Nischen bekleidete Viktorien mit Gefangenen unter den Füßen; außerdem waren noch Bronze- bzw. Marmorreliefs vorgesehen. Dieser Arbeitsphase entstammen der Moses, an dem 1515 gearbeitet wird, und die zwei Sklaven im Louvre (der „Gefesselte“ ist sicher 1513 begonnen). Ein dritter Vertrag (Juli 1516, Milanesi 646) vereinfacht das letzte Projekt bedeutend: die auf die Kirchenwand zulaufenden Seiten verkümmern zur Breite eines Tabernakels, in die Nischen kommen keine Gruppen mehr, sondern Einzelfiguren (Bedeutung unbekannt), der Oberbau wird zu einem Vollgeschoß mit Halbsäulen, zwischen sie kommen vier neue Sitzfiguren (der Moses wird ausgeschaltet) und in das Mittelfeld eine Statue des Papstes. Die Arbeiten für dieses Projekt verschleppen sich bis in die Jahre 1518/19. Damals erst wurden die vier Sklaven der Akademie begonnen. Die Beschäftigung mit der mediceischen Grabkapelle zieht den Künstler vom Juliusgrab ab, bis 1525 ein vierter Vertrag geschlossen wird (nur aus Korrespondenzen bekannt), der von allem bisherigen absieht und sich an reine Wandgräber in der Art des späten Quattrocento anschließt. Jedoch scheint dafür nichts gearbeitet worden zu sein, weil es 1532 zu einem fünften Vertrag kommt (Milanesi 705), der auf das Projekt von 1516 zurückgreift, dieses aber noch weiter vereinfacht. Das Monument soll nun in S. Pietro in Vincoli, der Kirche der Rovere, als reines Wandgrab, jedoch mit dem Obergeschoß von 1516, aufgestellt werden. Auf die Sklaven als Umrahmung der Tabernakel wird verzichtet (eine Zeichnung des Aristotele da San Gallo in den Uffizien gibt diesen Plan wieder). In die Nischen des Untergeschosses sollten wahrscheinlich die beiden Louvre-Sklaven kommen, der Moses wird wieder hervorgeholt und für die Mittelnische bestimmt. Ins Obergeschoß sollen auf den Seiten zwei Sitzfiguren und in die Mitte die Madonna kommen. Die An-

nahme, daß damals die vier Sklaven der Akademie oder gar die Gruppe des Siegers entstanden seien, ist irrig. Der Plan kommt aber wieder nicht zur Ausführung, bis 1542 der sechste und letzte Vertrag zur Aufmauerung in der heutigen Form geschlossen wird (Milanesi 710 und 712): Das Obergeschoß wird in einer gewissen Anlehnung an den Plan von 1513 stark erhöht und als ornamentlose Pilasterarchitektur aufgeführt. Die beiden Sitzfiguren (Prophet und Sybille), die Madonna und der erst damals hinzugefügte Papst sind von Schülern gearbeitet. Das Untergeschoß bleibt wie im vorigen Projekt, nur werden die stehenden Voluten auf den Postamenten hinzugefügt. Michelangelo verzichtet auf die Louvre-Sklaven als Nischenfüllung und arbeitet an deren Stelle die beiden jetzigen Statuen der Rahel und Lea.

Untergeschoß, Rom, S. Pietro in Vincoli (Abb. 1). — Der untere Teil der heutigen Fassade — Breite 6,69 m; Höhe 4,26 m — bewahrt ungefähr das Aussehen der für das zweite Projekt geplanten Architektur. Sie ist ganz von streng symmetrischen Hochrenaissance - Ornamenten überzogen, während das spätere Obergeschoß (das wir nicht abbilden) ornamentlos ist. Der 0,54 m hohe Sockel unter den die Voluten tragenden Würfeln ist erst bei der Aufstellung eingeschoben; die Fassade sollte ursprünglich niedriger und damit breiter wirken.

Moses, Rom, S. Pietro in Vincoli (Abb. 2—6). — Höhe 2,55 m. — Nach 1513 bis etwa 1516. — Bis auf geringfügige Stellen vollendet und auf Hochglanz poliert. — Nicht vor 1513 begonnen, weil die Berliner Zeichnung (Abb. 99) noch eine andere Fassung der Mosesstatue zeigt. Die Figur sollte im dritten Projekt oberhalb des Hauptgesimses über einem der Nischentabernakel stehen. Gewisse Vernachlässigungen erklären sich aus diesem hohen Standort (so z. B. die fehlenden Glieder der umgebogenen Finger an der linken Hand, Abb. 6). Als man Anfang des 19. Jahrhunderts die Statue abgoß, wurde sie ein Stück aus der Nische nach vorn gezogen (die Nachricht hierüber verdankt man Stendhal). Michelangelo hatte die Figur außerdem, nach Ausweis eines Stiches, im Jahre 1542 wesentlich tiefer aufgestellt. Die Hosentracht, die Condivi „all'antica“ nennt, ist von römischen Darstellungen asiatischer Barbaren abgeleitet. Die Hörner gehen auf eine aus dem Hebräischen falsch übertragene Stelle der lateinischen Bibel zurück; nach dem Text sind Lichtstrahlen gemeint. „Der übermenschliche, aber auch die Menschheit gewaltsam überbietende Moses“ (Goethe) hat unter allen Statuen Michelangelos wohl die umfangreichste Literatur hervorgerufen und die widersprechendsten Wertungen und Deutungen erfahren. Von Vasari, für den der Moses die höchste Leistung Michelangelos ist, bis zu Milizia, der ihn einen Satyrkopf mit Schweinshaaren schimpft, sind alle Stufen des Lobes und des Tadels durchlaufen worden. Die spätromantische, dramatisierende Ausdeutung, als erblicke Moses den Tanz ums goldene Kalb und wolle empört aufspringen, geht auf Jakob Burckhardt zurück. Von seinem nicht tadelfreien Urteil konnten sich alle Späteren so wenig frei machen, daß man in der neueren Literatur sogar die Behauptung findet die Gesetzestafeln glitten zu Boden, auf die sich doch der Prophet mit Eindeutigkeit stützt. Das in sich ruhende, mit Ausdrucksenergien geladene Denkmal des Propheten hatte der alte Condivi viel besser erfaßt, wenn er den Moses einen weisen, müden und sorgenvollen Denker nennt, dessen Antlitz Liebe und Furcht zugleich einflöße. Vasari berichtet, daß zu seiner Zeit die römischen Juden jeden Samstag den Moses verehrt, ja angebetet hätten.

Rahel und Lea (Das beschauliche und das tätige Leben), Rom, S. Pietro in Vincoli (Abb. 7—10). — Höhe: Rahel 2,03 m, Lea 2,07 m. — Beide 1542 begonnen. — Vollendet und auf Mattglanz poliert. Auf dem Kopf der Rahel sind Zahneisenschläge stehengeblieben, die die urkundlich überlieferte Eigenhändigkeit bestätigen. Die profilierten Platten unter den Fußplinthen sind bei der Aufstellung der Statuen eingeschoben worden, um die Nischenhöhe zu verkürzen. Der Gegenstand, den Lea in der Rechten hält, ist kein Spiegel, sondern ein Diadem, durch welches die Haarsträhne gezogen ist. In der linken Hand hält sie einen Kranz. Condivi sagt, Michelangelo habe die Darstellung der Lea aus Dantes Purgatorio. Die beiden Statuen sind in einem sehr strengen Sinne in die Architektur eingeordnet; die Nischenmuscheln bleiben frei. Die früheren Projekte des Juliusgrabes hatten Gruppen vorgesehen, die bis in die Muscheln hinaufreichen sollten.

Sieger, Florenz, Palazzo Vecchio (Abb. 11 bis 14). — Höhe 2,59 m. — 1506 in Florenz für eine der Nischen des Juliusgrabes (erstes Projekt) gearbeitet. — Im Großen vollendet ist der Körper des Jünglings, der Kopf ein schönes Beispiel von Zahneisenschraffur, und zwar aus der virtuosen Zeit des Jahrhundertanfangs. (Hierin wie überhaupt in der blühenden, schneeigen Art der Marmorbehandlung aufs engste dem Madonnen-

Tondo in London verwandt.) Nur die rechte Pupille ist schwach angedeutet, was den Blick beeinträchtigt. Der Alte noch im rohen Abbozzo, zum Teil noch Spitzeisen-Stufe, seine rechte Seite schon weiter ausgearbeitet. Die langen, wellenförmigen Haarkurven, die denen des sterbenden Sklaven im Louvre ähnlich sind, lassen darauf schließen, daß Michelangelo an der Figur des Kauernden im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts noch einmal gearbeitet hat. Die Haarbehandlung des Jünglings dagegen ist viel früher, noch mit dem Marmordavid verwandt. Die frühe Datierung ergibt sich aus der Tatsache, daß vom dritten Grabmalprojekt (1516) ab keine Gruppen, sondern nur noch Einzelfiguren in die Nischen kommen sollten, und daß die Nischen des zweiten Projektes (1513) nach den Zeichnungen zu schließen völlig anders gestaltete Victorien enthalten sollten (Abb. 99), die zudem maßstäblich viel kleiner waren (höchstens 2,10 m). Außerdem gehört der Sieger aus stilistischen Gründen in diese frühe Zeit (Verwandtschaft mit dem Karton der Badenden, der Zeichnung zum französischen Bronzedavid, dem Madonnen-Tondo in London u. a.). Aus der Höhe der Figur kann man schließen, daß die Nischen des ersten Projektes nicht unwesentlich höher und daher auch breiter waren und daß demgemäß die Architektur des ersten Projektes zwar nach dem System der heutigen Fassade in S. Pietro in Vincoli gestaltet war, aber in größerer Breiten- und Höhenentwicklung. Die Zugehörigkeit des Siegers zum Juliusgrab kann nicht bezweifelt werden. Der Jüngling trägt das Eichenlaub der Rovere im Haar. Nach dem Tode Michelangelos kannte der Neffe Lionardo noch die Zusammenhänge und überlieferte sie an Vasari. Dieser wollte die Gruppe am Grabe Michelangelos aufstellen lassen, was aber in der Erwägung unterblieb, daß Michelangelo nie ein Krieger gewesen sei. Michelangelo selbst hatte für sein Grab die Pietà des Florentiner Domes bestimmt. Die Benennung „La Vittoria“, die bei den Nachlaßverhandlungen auftaucht und der Gruppe seither geblieben ist, dürfte auf einer Verwechslung mit den Viktorien des zweiten Grabmalplanes beruhen. Die Stellung des Siegers ist Statuen des Herkules entnommen, der die Hirschkuh bzw. die Hydra bekämpft, das Kauern des Besiegten erinnert an Kampfgruppen in der Art der „Ringer“ in den Uffizien. Die Gruppe, die Giambologna für den Palazzo Vecchio als Gegenstück zum Sieger schuf, trug den Namen „La virtù che opprime il vizio“ (jetzt Museo Nazionale).

Der gefesselte und der sterbende Sklave, Paris, Louvre (Abb. 15—20). — Höhe 2,09 m bzw. 2,26 m. — Beide zur zweiten Planung des Juliusgrabes vom Jahre 1513 gehörig. Am Gefesselten ist Michelangelos Arbeit im Jahre 1513 urkundlich gesichert. — Beide nicht ganz vollendet, am wenigsten der Kopf des Gefesselten, durch den sich quer eine störende Ader zieht, die vielleicht die Weiterarbeit verhindert hat. In der zweifellos eigenhändigen Marmorstütze des Sterbenden ist ein Affe zu erkennen, der einen runden Gegenstand hält (Spiegel?). Die Bezeichnung der Malerei als „scimmia della natura“ kommt in der Renaissance vor. Der oben oval und eben abgearbeitete Marmorblock, auf den der Gefesselte den rechten Fuß setzt, sollte wahrscheinlich ein Architekturstück (Kapitell?) werden, woraus sich die Benennung dieser Figur als Allegorie der Baukunst ergäbe. Auf einer Zeichnung in Oxford (Frey 3) hat der Gefesselte Rüstung und Helm bei sich, also kriegerische Abzeichen. Wir schließen hieraus auf die Umbenennung eines Teiles der Sklaven in unterjochte Provinzen kurz vor dem Tode des Papstes, aus welcher Zeit auch die Zeichnung stammt. Die allgemein eingeführte Bezeichnung „der sterbende Sklave“ ist wenig zutreffend; es ist eher beginnender Schlaf des durch den Widerstand Ermüdeten dargestellt. Beide Sklaven haben neben ihren Hauptansichten deutliche Nebenansichten: der Gefesselte sollte auch von rechts her, der Sterbende auch von links gesehen werden. Es scheint, daß sie, entgegen bisheriger Annahme, das mittlere Paar der vorderen Denkmalsfront werden sollten, und daß sie das Relief des Mittelfeldes zwischen sich eingeschlossen hätten. Auf der Berliner Zeichnung (Abb. 99) sind sie als das mittlere Paar zu identifizieren. Die beiden Statuen, mit denen möglicherweise gleichzeitig zwei weitere, aber verschollene Gegenstücke gearbeitet wurden, sollten 1542 (vielleicht schon 1532) in die beiden Nischen zu seiten des Moses kommen, wurden aber zugunsten von Rahel und Lea verworfen und von Michelangelo 1546 dem Roberto Strozzi geschenkt, der sie vier Jahre später an König Franz I. von Frankreich weitergab.

Die vier unvollendeten Sklaven, Florenz, Akademie (Abb. 21—27). — Höhenmaße: Der Bärtige 2,50 m, der Jugendliche 2,50 m, der Atlas 2,75 m, der Erwachende 2,60 m. (Die Benennungen sind sachlich nicht zutreffend, aber eingeführt und sie sollten deshalb beibehalten werden.) — 1519 begonnen und wesentlich in den folgenden Jahren gearbeitet. — Noch ganz im Rohen gelassen; der Jugendliche und der Bärtige etwas weiter vorgeschritten als die beiden anderen. Die Rückseiten des Atlas und des Erwachenden werden von zwei Seiten des noch völlig unbearbeiteten Blockes gebildet. Im

wesentlichen dürfte es sich um handwerkliche Vorarbeit von Gehilfen handeln, und zwar nach vorauszusetzenden großen Modellen des Meisters. Die Nichteigenhändigkeit wurde zuerst von Adolf Hildebrand ausgesprochen. Michelangelo hat nur einzelne Teile überarbeitet: beim Bärtigen Leib und Kopf, beim Jugendlichen, dessen Kopf und linke Hand besonders schlecht abbozziert sind, nur ein paar Spitzeisenschläge an der Bauchmuskulatur, beim Atlas und dem Erwachenden vielleicht noch gar nichts. Der Bärtige und der Jugendliche sind von drei Ansichtsseiten her gearbeitet, der Atlas und der Erwachende nur von zweien. Alle vier, besonders aber die zuletzt genannten, hätten im Verlauf der Arbeit nicht unwesentlich schlankere Proportionen bekommen sollen. Auch die Höhe der Blöcke ist größer als die endgültige Figurenhöhe; Michelangelo ließ nach allen Arbeitsrichtungen Marmormasse stehen, um die Glieder noch weiter in die Blöcke hineinverlegen zu können. Die Datierung auf 1519 und die Jahre danach ergibt sich aus folgendem: Die Sklaven müssen vor dem vierten Grabmalsplan (von 1525) angefangen sein, weil damals das Motiv der Sklaven vor den Hermenpfeilern endgültig aufgegeben wurde. Stilistisch sind sie deutlich weiter entwickelt als die beiden Sklaven im Louvre, müssen also nach dem zweiten Projekt (von 1513) liegen, d. h. für das dritte Projekt gearbeitet sein. Es ist unrichtig, daß sie wesentlich größer werden sollten als die beiden Louvre-Sklaven; mißt man aus den Blöcken die tatsächliche Figurengröße heraus, so kommt man auf dieselbe Höhe, die jene haben. Allerdings hätten die Sklaven der Akademie auch nach ihrer weiteren Abarbeitung einen etwas größeren Körperumfang gehabt als die des Louvre, aber Notizen Michelangelos im Britischen Museum bezeugen, daß auch die Würfel, auf denen sie stehen sollten, im Grundriß größer waren als die an der heutigen Fassade. Der Atlas und der Erwachende sind, was ihre Rückseiten beweisen, im dritten Projekt von 1513 für die Ecken zwischen Grabmalswand und Kirchenwand gedacht, während die anderen beiden ihre Gegenstücke an den Tabernakeln der Seitenfronten werden sollten. Es sind die „vier Statuen", von denen in Korrespondenzen des Jahres 1519 die Rede ist. Ihre Entstehung in den Anfang der 30er Jahre verlegen heißt die Grundsätze ihres Aufbaus verkennen. Die vier Abbozzi wurden nach Michelangelos Tod zusammen mit dem Sieger von dem Erben Leonardo Buonarroti dem Herzog Cosimo geschenkt, der sie durch den Architekten Buontalenti als Atlanten in eine Tropfsteingrotte des Giardino Boboli einbauen ließ, von wo sie 1908 in die Akademie kamen.

Die Grabkapelle der Mediceer

Abbildung 28—53

Nachdem in einer ersten Arbeitsphase (1520 ff.) der Gedanke eines Freigrabes mannigfach abgewandelt und schließlich aufgegeben worden war, wird von 1524—1526 an dem „Urplan" (drei Wandgräber mit je zwei Sarkophagfiguren) gearbeitet. Dieser Periode entstammen Tag und Nacht, das Flußgottmodell, der Lorenzo und der kauernde Knabe. Die Madonna war schon früher angelegt worden. Das Projekt scheint aber am Ende dieser Periode vereinfacht worden zu sein. 1531 wird die alte Absicht wieder aufgenommen. Nun entstehen Abend, Morgen und Giuliano, die Madonna erfährt eine Umarbeitung. Erst vor dem Wegzug Michelangelos nach Rom wird noch einmal eine Streichung des Planes vorgenommen und selbst dieser reduzierte Plan kommt nur unvollständig zur Ausführung. Das ursprüngliche Projekt der drei Wandgräber läßt sich aus folgenden Beobachtungen rekonstruieren: Während Morgen und Abend organisch auf den Kurven der Sarkophagdeckel lagern und ihre Liegemotive aus dieser Anbringung entwickelt sind, widerspricht die Anordnung von Tag und Nacht der Form der Sarkophagdeckel entschieden: die beiden rechten Füße „stehen in der Luft" und auch die aufgestützten Arme berühren die Deckel nicht. Die Abschleifung der Figur des Tages — es ist ein Stück des Gesäßes abgenommen — beweist, daß die beiden Figuren nicht für die jetzige Form der Deckel gearbeitet sind. Ergänzt man sich die ursprünglichen Blöcke, indem man von der aufgestützten Hand, bzw. der Maske zum rechten Fuß eine Gerade zieht, so ergeben sich für beide Statuen ebene Auflageflächen. Solche ebenen Unterlagen sind nur auf den Zeichnungen zur Madonnenwand nachweisbar, die ausnahmslos waagerecht-ebene Sarkophagdeckel zeigen (Abb. 100). Da die Zeichnungen zu dieser Wand nebeneinander auf je einem Sarkophag einen bärtigen wachenden Mann links und eine schlafende Frau rechts vorsehen, müssen Tag und Nacht ursprünglich für die Madonnenwand gedacht gewesen, aber erst später für das Grab des Giuliano verwendet und dort von Schülern versetzt worden sein. Den Tag und die Nacht hat man sich also unterhalb der Madonna auf je einem waagerechten, ebenen Sarkophagdeckel vorzustellen, und

zwar Fuß gegen Fuß gelagert, also den Tag links und die Nacht rechts. In dieser Weise ausgetauscht ergeben die Figuren die gleiche echte Symmetrie wie Abend und Morgen, während ihre jetzige Symmetrie nur eine scheinbare ist. Außerdem rechtfertigen sich ihre Motive auf der waagerecht-ebenen Unterlage: die heute im Leeren schwebenden Füße waren auf das Liegebett gestützt. Mit dieser ursprünglichen Bestimmung von Tag und Nacht für die Madonnenwand wird aber die posthume Benennung des Gegenpaares auf Morgen und Abend hinfällig. Das für das Grab des Giuliano geplante Gegenpaar wurde vielmehr nie ausgeführt und an seine Stelle trat das Paar Tag und Nacht. Die heute Morgen und Abend benannten Statuen haben im Gegensatz zu Nacht und Tag (siehe Anmerkung zur Statue des Tages) keinerlei Abzeichen, sind lediglich als lässig auf Felsen hingelagerte Gestalten charakterisiert. Diese Eigenheiten teilen sie mit antiken Berggöttern und -nymphen, bzw. Bergallegorien, die in der gleichen lässigen Schräglagerung und mit den gleichen, das Ansteigen der Berge ausdrückenden Beinmotiven auf römischen Sarkophagen und Triumphbögen (Severusbogen) häufig vorkommen und als Ortsbezeichnungen den Archäologen der Renaissance bekannt gewesen sein müssen. Auch in der Antike sind sie oft mit Flußgöttern verbunden (Hippolythos-Sarkophage), die eine ähnliche ortsbezeichnende Funktion haben. Die bekannte Notiz Michelangelos über Tag und Nacht, die über den Duca Giuliano miteinander reden, widerspricht nicht unserer Auffassung, daß dieses Statuenpaar ursprünglich für die Madonnenwand gedacht war. Sie ist vielmehr gerade ein Beweis, daß sich Michelangelo, nachdem das ursprüngliche Projekt in einem gewissen Zeitpunkte aufgegeben worden war, selbst bemühte, der neuen Aufstellung einen literarischen Sinn unterzuschieben. Es scheint übrigens, daß Michelangelo in den letzten Arbeitsjahren wieder auf die ursprünglich geplante Aufstellung zurückkam, und daß diese erst bei der späteren Versetzung der Figuren endgültig fallen gelassen wurde. Da in den Urkunden zuerst die Figuren der Madonnenwand genannt werden, sind Tag und Nacht die zuerst gearbeiteten Statuen, was auch durch ihren stilistischen Zusammenhang mit den wenige Jahre älteren Akademie-Sklaven bewiesen wird, während Morgen und Abend der zweiten Arbeitsphase am Anfang der 30er Jahre entstammen. Wir wissen, daß beim Wegzug Michelangelos im Jahre 1534 die Liegefiguren noch nicht versetzt waren. Ihre Aufstellung dürfte auf Tribolo zurückgehen. Er hat, um den Ausfall der aufgegebenen Flußgötter auszugleichen, die Statuen schräg auf die Sarkophagdeckel gelegt; sie stoßen heute von der Mittelnische aus in den Kapellenraum vor, während sie Michelangelo genau parallel zu den Grabwänden montieren wollte. Auch die Statuen der Herzöge sind gegen den ursprünglichen Plan versetzt; die Bodenplatten stoßen über das Gesims hinaus. Um Platz für den Lorenzo zu schaffen, mußte die Nischenwand abgearbeitet werden (siehe Abbildung 31).

Grabwand und Innenansicht (Abb. 28/29). Die Kapelle, die an das rechte Querschiff von S. Lorenzo angebaut ist, hat die gleichen Grundrißmaße wie die Alte Sakristei des Brunellesco. Ihr Äußeres, das bisher hinter älteren Häusern kaum sichtbar war, ist neuerdings freigelegt worden. Die Gliederungen des Innenbaues sind in grün-grauer Pietra serena aufgeführt, die Architektur der Grabwände und diejenige der schmalen Türfelder in weißem Marmor, alle übrigen Felder sind weiß getüncht. Der einfache Cassone, auf dem heute die Madonna und die Heiligen Cosmas und Damianus (von Montorsoli und Raffaele da Montelupo nach Modellen Michelangelos gearbeitet) stehen, ist kein Sarkophag, sondern der Sockel der dieser Wand fehlenden Architektur (Abb. 100). In ihn wurden erst 1559 die Reste des Lorenzo Magnifico und seines Bruders Giuliano übertragen. In den halbrunden Lünetten, ebenso wie in den Tondi der Pendentifs und in den Kassetten der von einer Laterne gekrönten Kuppel sollten Malereien angebracht werden, in den versenkten Feldern über den Lünettenbogen wahrscheinlich Reliefs. Im Gegensatz zu den Nischen neben den Statuen der Herzöge sollten, nach Michelangelos Absicht, die Flachnischen über den Türen nie irgendwelche Statuen aufnehmen. Inschriften, die heute völlig fehlen, waren über den Nischen der Herzöge vorgesehen.

Giuliano de' Medici (Abb. 30, 32, 44). — Höhe 1,80 m. — 1531 begonnen. — Durchgehend vollendet, und zwar eigenhändig durch Michelangelo, nicht von dem Gehilfen Montorsoli, der nur technisch mitgearbeitet hat. Daß die Figur ursprünglich für größeren seitlichen Freiraum berechnet war, läßt sich aus der nachträglich zurechtgeschnittenen Basisfläche und dem an der rechten Hand schräg abgeschnittenen Kommandostab erschließen. Die Münze in der linken Hand des Capitano wird als ein Symbol der fürstlichen Freigebigkeit gedeutet. Weder der Giuliano noch der Lorenzo sind Porträts. Michelangelo selbst soll auf eine diesbezügliche Frage geantwortet haben, niemand werde in tausend Jahren wissen wollen wie die Herzöge wirklich ausgesehen haben. Vasari rühmt den Stolz des Giuliano, im 18. Jahrhundert nannte man die Statue „la vigilanza", die Wachsamkeit. Die Be-

griffe umschreiben die Bereitschaft zur Aktion, die innere Spannung dieses Feldherrnbildes. Die Fratze auf dem anatomisch modellierten Panzer ist eine der schönsten Ornamentphantasien Michelangelos. Die sehr männliche Hand (Abb. 44) gehört zu den geistigsten Handbildungen der italienischen Kunst.

Lorenzo de'Medici (Abb. 31/33). — Höhe 1,80 m. — 1525 in Arbeit. — Durchgehend vollendet, der phantastische Fratzenhelm über der Stirn durch Schlag beschädigt. Allgemein „il pensieroso", der Denker genannt. Aber es ist kein Träumen gemeint, sondern das vorberechnende Denken des Feldherrn. Nicht Schweigen gebietend legt er den Finger an die Lippen, wie man gemeint hat, sondern um den Ausdruck des Mundes zu verbergen. Stendhal nannte den Lorenzo den erhabensten Ausdruck von tiefem Denken und Genie. Der Capitano stützt den linken Ellenbogen auf ein Kästchen, an dessen Vorderseite eine Tierfratze sitzt. Dieses Kästchen ist angeblich ein Symbol der fürstlichen Sparsamkeit. Die Statue ist, ebenso wie der Giuliano, über das untere Gesims der Nische vorgezogen. Um für die sehr tiefe Figur Platz zu schaffen, ist die hintere Nischenwand eingeschlagen worden.

Die Nacht („Notte" Abb. 34, 40, 42, 46). — Größte (heutige) Blocklänge 2,00 m. — 1526 bereits fertig (was sich aus dem unten erwähnten Brief ergibt). — Abzeichen: Halbmond und Stern auf dem Haupt, Mohnfrüchte in der Girlande, auf die sie den Fuß stützt, Eule und Maske. Nach Condivi sollte noch eine Maus angebracht werden. Die Statue ist fertig poliert bis auf den herunterhängenden Zopf und den linken Arm, der von der Schulter ab bis zu der über der Maske liegenden Hand in rohem Abbozzo gelassen ist. Da die Stirnbinde der Maske abgeschlagen ist (Abb. 46), muß der linke Arm bei der Arbeit verunglückt sein. Daraus erklärt sich die bei Doni (I Marmi, 1552) erzählte reizvolle Anekdote: einem Fremden sagt die Aurora, so wie sie mit ihm spreche, so hätte Michelangelo einmal auch die Nacht zum Leben erweckt, und als sie sich wieder hingelegt habe, sei ihr der Arm in eine andere Stellung geraten, so daß ihn der Meister habe neu arbeiten müssen. Bestätigt wird diese merkwürdige Tatsache durch den Brief eines Gehilfen an Michelangelo vom Jahre 1526: Papst Clemens VII. klagt über das langsame Fortschreiten der Arbeit in S. Lorenzo und ist durch die Nachricht beunruhigt, die man ihm zugetragen hatte, dem Meister sei „eine der vier Figuren gebrochen". Der ursprüngliche linke Arm ist nach Ausweis des stark vorgeschobenen Schultermuskels nicht, wie jetzt, in die Tiefe gehend zu denken, sondern seitlich in die Ebene des Oberkörpers. In diesem Urzustande gleicht die Nacht völlig der von Michelangelo für den Herzog von Ferrara gemalten Leda, die nur in Repliken erhalten ist.

Der Tag („Giorno" Abb. 35, 39). — Größte Blocklänge 2,11 m. — Wohl gleichzeitig mit der Nacht gearbeitet, also vor 1526. — Der Körper ziemlich zu Ende geführt, Stoffteile und der Kopf noch in sehr rohem Zustand. Da der Tag von Anfang an als Gegenstück zur Nacht geplant gewesen sein dürfte, muß ihm irgendein Attribut zugedacht gewesen sein. Eine Louvre-Zeichnung aus der Schule Michelangelos und die Bemerkung Condivis, auch der Tag habe sein Kennzeichen gehabt, legen es nahe, sich den Kopf des Tages mit einem Kranz von Sonnenstrahlen umgeben vorzustellen, die dann etwa in Bronze in die Haarlocken eingesetzt werden sollten. Dies hätte zweifellos die gegenständliche Herkunft des Tages aus der Vorstellung Sol-Jupiter unterstrichen, wie ja die Nacht deutlich als von der antiken Göttin Luna-Selene herkommend charakterisiert ist. Die Augen des Tages sind, was die wenigsten Photographien wiedergeben, weit geöffnet und blicken in die Ferne.

Der Abend („Crepuscolo" Abb. 36, 38, 45). — Größte Blocklänge 1,95 m. — Wohl 1531, zusammen mit der Aurora, begonnen. — An keiner Stelle ganz vollendet, am wenigsten der Kopf. Doch ist eine nachträgliche Anbringung von Attributen auszuschließen. Die Statue ist auf dem Sarkophagdeckel so weit nach vorn geschoben, daß der rechte Fuß über die Volute hinausragt. Der durch diese Verschiebung entstehende Hohlraum zwischen Figur und Deckel mußte mit einem eingeschobenen Bleiklotz gefüllt werden. Wahrscheinlich sollte der rohe Marmor, der dem herunterhängenden Bein folgt (Abb. 45), zu einer Faltenbahn ausgearbeitet werden. Für diese hätte dasselbe gegolten, was in der folgenden Anmerkung zur Statue des Morgens gesagt wird.

Der Morgen („Aurora" Abb. 37, 41, 43). — Größte Blocklänge 1,95 m. — 1531 begonnen. — Der Körper bis auf geringfügige Stellen vollendet. Das unterliegende Tuch z. T. noch unfertig. Der vom Diadem fallende Schleier liegt über einem Stück Marmor, das kein Abbozzo, sondern eine deutlich charakterisierte Felsstufe ist. Dies ist für unsere Benennung der Figur als einer Bergnymphe wichtig. Das schmale Band unter den Brüsten hat kaum eine spezielle Bedeutung; das Motiv kommt an der Sixtinischen

Decke vielfach vor. Das schleierähnliche Tuch, auf dem die Gestalt liegt, begleitet das herabhängende Bein und kehrt an den Fuß zurück. Aus dem gebrochenen Verlauf seiner Falten läßt sich erschließen, daß sich der Fuß auf eine Unterlage aufstützen sollte. Wir können uns dies nur so erklären, daß von dem darunterliegenden Flußgott her geschichtetes Ufergelände oder ähnliches aufsteigen sollte. Auf dem Severusbogen stützen die auf einer architektonischen Bogenlinie liegenden Bergnymphen ebenfalls einen Fuß auf von unten aufwachsendes Berggelände.

Der kauernde Knabe, Leningrad, Eremitage (Abb. 47, 48). — Höhe 0,58 m. — Nach Ausweis einer eigenhändigen Zeichnung (Frey 55) war diese Statuette für das obere Gesims eines der Herzogsgräber gedacht und ist daher etwa 1525/26 gearbeitet. — Unvollendet, mit dem Zahneisen bearbeitet, an einzelnen Stellen, besonders auf dem Rücken, geglättet. Die undisziplinierte Führung des Meißels, welcher in durchgehenden Bahnen über die Einzelform hinweggleitet, spricht ebenso gegen die Eigenhändigkeit wie die mangelnde Organisation der Haarlocken, die unklare Anlage des Gesichts und der am Fuß beschäftigten Hände. Da es sich aber nach der plastischen Erfindung unzweifelhaft um einen Gedanken Michelangelos handelt, so liegt gewiß ein Originalmodell des Meisters vor, nach welchem ein Schüler (wegen des historischen Zusammenhangs am wahrscheinlichsten Tribolo) die Statuette soweit ausführte, daß sie nur noch von dem Meister übergangen und geklärt werden sollte. In diesem Stadium blieb die Arbeit liegen. Das Motiv der Statuette, welches etwas an den hockenden Knaben im Ostgiebel des Olympischen Zeustempels erinnert, ist nicht klar. Um ein Genremotiv handelt es sich sicher nicht. Deutlich ist, daß beide Hände den rechten Fuß umgreifen. Ist es ein junger Kämpfer, der eine Verwundung schützt, ist es ein müder Krieger oder Bote, der die Sandale vom Fuße nimmt? In jedem Falle müßte das Motiv aus der Nachbarschaft der auf der gleichen Höhe der Grabwände geplanten Waffentrophäen erkärt werden: Siegestrophäen bedeuten den beendeten Kampf. Uns scheint die schwere Müdigkeit der vordringendste Zug dieses Knabenkörpers zu sein. — Zwei von Schülerhand gearbeitete Waffentrophäen hat G. Poggi wieder aufgefunden. Sie befinden sich heute im Durchgange zwischen der Fürstenkapelle und der Neuen Sakristei.

Torso eines Flußgottes, Florenz, Akademie (Abb. 49). — Größte Längsausdehnung 1,80 m. — 1524 gearbeitet. — Material: Modellstucco. — 1906 von Gottschewski nach einem Hinweis Hildebrands in der Akademie aufgefunden, wo der Torso als Modell im Zeichenunterricht diente. Müßte auf der flachen Erde und nicht auf einem Sockel liegen. Außerdem müßte der rechte Schenkel sich weiter der Erde nähern, so daß der rechte Oberarm sich senkrecht auf den Boden stützt und das linke Knie sich gegen den Beschauer hin bewegt. Unsere Aufnahme sucht diesen Eindruck einigermaßen zu rekonstruieren. Der Flußgott ist aus den „Marmi" des Doni bekannt, wo er in der Kapelle liegend beschrieben wird. Der Torso ist zu Unrecht gelegentlich angezweifelt worden. Trotz der starken Zerstörung sind seine außerordentlichen Qualitäten erkennbar, die von keinem Bildhauer aus Michelangelos Umgebung zu erwarten sind. Schüler-Zeichnungen der herzoglichen Grabwände und eine kleine Bronzewiederholung des Torsos (Florenz, Museo Nazionale) legen es nahe, sich die Flußgötter nicht als akademische Aktfiguren vorzustellen, sondern als Naturpersonifikationen, die allen von der Antike für „fiumi" erfundenen Zubehör um sich hatten: Quellvasen, Schilf, Baumstämme, Ufergelände, auf und vor dem sie lagen, ja Quellputten, etwa in der Art wie später Rubens seine Flußgötter gemalt hat. In welchem Material all dieses Nebenwerk ausgeführt werden sollte, bleibt unklar; möglicherweise war an Bronzeguß gedacht.

Mediceische Madonna (Abb. 50—53). — Höhe 2,07 m. — Schon 1521 erwähnt, 1531 noch in Arbeit. — An keiner Stelle ganz vollendet. Unter dem Fuß der Madonna blieb ein Marmorsteg stehen. Der Knabe birgt sich an der Brust der Mutter und sucht mit dem linken Arm Halt an ihrer Schulter. Die Mutter blickt nicht auf das Kind, sondern „ins Leere". Dieses merkwürdige Motiv läßt sich aus der Geschichte der Figur erklären. Mehrere Zeichnungen beweisen, daß die Madonna ursprünglich aus der Brügger Madonna entwickelt war: das Kind steht auf dem Boden zwischen den Knien der Mutter, die in einem Buch liest (Abb. 100). In einem zweiten Stadium wurde das Kind rittlings auf den Knien angeordnet. In diesem Zustand muß die Statue wesentlich verändert worden sein; vielleicht wegen eines Fehlers im Marmor, vielleicht auch aus inhaltlichen Erwägungen wurde der ausgestreckte, das Buch haltende linke Arm der Madonna aufgegeben. Er wurde gegen das Kind zu verlegt, der ursprüngliche Blick der Mutter aber blieb. Die Figur in ihrem heutigen Zustande würde ihre Tabernakelnische, in die sie gedacht war, nur nach links hin ausfüllen, während rechts oben Freiraum bleiben würde. Die Madonna Medici verdankt also — wenn sie nicht gar ein „verhauener Block" ist — ihre heutige Form einer wesentlichen Planänderung während der Arbeit.

Maria und Christus

Abbildung 54—69

M a d o n n a in B r ü g g e, Brügge, Notre Dame (Abb. 54). — Höhe 1,25 m. — Nach der Rückkehr aus Rom 1501 entstanden, oder noch in Rom selbst. — Zeigt die engste stilistische Verwandtschaft mit der Pietà in S. Peter. Von Michelangelo 1506 in Florenz an die Brügger Familie Mouscron verkauft. Von Dürer auf der niederländischen Reise 1521 besichtigt, in seinem Tagebuch notiert als „das Marienbild in Marmelstein von Michelangelo". Stark unterlebensgroßes Kabinettstück von intimer Wirkung. Erinnert in der strengen Axialität an Donatellos Bronzemadonna im Santo zu Padua, die ihrerseits auf byzantinische Vorbilder zurückgeht. Die haarscharfe Präzision der Arbeit und die virtuose Hochglanzpolitur des Marmors kommt ähnlich nur bei der Pietà von S. Peter vor. Der Christusknabe hält die Hand in der linken der Mutter, sein linker Arm klammert sich um ihren Oberschenkel.

M a d o n n a an der T r e p p e, Florenz, Casa Buonarroti (Abb. 55). — Flachrelief 0,54 × 0,375 m. — Während des Aufenthaltes Michelangelos bei Lorenzo Magnifico (1490—1492) gearbeitet, also zwischen dem 15. und 17. Lebensjahr, wohl etwas vor dem Kentauernrelief. Das erste überhaupt erhaltene bildhauerische Werk Michelangelos. Die Muttergottes sitzt vor den Stufen einer Treppe, auf der Putten spielen. Der über das Geländer gelehnte Putto hält ein Tuch (einen Schleier vom Gewand der Madonna?), das ein hinter dem Rücken der Muttergottes kaum sichtbarer Knabe aufnimmt. Das Stück setzt die im Kreise der Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole gepflegte Gattung des Madonnenreliefs als Andachtsbild fort, greift aber auf das frühere Quattrocento und auf die Antike zurück. Es handelt sich um ein bewußtes Wiederaufnehmen des malerischen Reliefs des Donatello (rilievo schiacciato). Anderseits sind in der Madonna Frauengestalten römischer, vielleicht sogar griechischer Grabreliefs lebendig (vgl. das griechische Grabrelief im Campo Santo zu Pisa). Versuche, dieses Relief aus dem Werke Michelangelos zu streichen, beruhen auf völliger Verkennung der Eigenarten dieses Kunstwerkes.

R u n d m a d o n n a des T a d d e o T a d d e i, London, Akademie (Abb. 56, 59). — Durchmesser 1,09 m. — Entstanden zwischen 1505 und 1508. — Im ganzen noch einen Grad weniger vollendet als das Tondo im Museo Nazionale, Florenz. Der Christusknabe und der Oberkörper der Madonna am meisten ausgearbeitet. Der links stehende Johannesknabe, der die Täuferschale umhängen hat, und der dem Christuskind einen Vogel hinreicht, ist im Zustande der ersten Zahneisenbearbeitung gelassen, ebenso die rechte Hand der Madonna, die die Wange des kleinen Johannes berührt. An keiner Stelle ist der Marmor geglättet, nirgends sind die blütenfrischen Meißelschraffuren zerstört. Ich sehe für angebliche Gehilfenmitarbeit nicht die geringsten Anhalte. Das Relief ist in der Florentiner Zeit, zwischen 1505 und 1508, entstanden, und zwar an deren Anfang, weil wesentlich früher anzusetzen als das Tondo im Bargello. Raffaels Bridgewater-Madonna in London, die das Motiv des Kindes übernimmt, ist nicht nach 1507 gemalt. Im Gegensatz zum Pitti-Tondo läßt das genrehafte Motiv des Kindes auf die noch nicht abgeschlossene Auseinandersetzung mit Leonardo schließen, die zwischen 1500 und 1505 besonders intensiv ist. Skizze zum Johannesknaben im Britischen Museum (Frey 91). Das Relief wird meistens nach der fälschlich schrägen Aufhängung in London abgebildet. Unter dem Christusknaben ist aber deutlich eine waagerechte Stufe sichtbar; auf ihr erhebt sich, genau auf der Mittelachse errichtet, das linke Bein des Kindes.

R u n d m a d o n n a des B a r t o l o m e o P i t t i, Florenz, Museo Nazionale (Abb. 57/58). — Durchmesser 0,81 m. — Entstanden in Florenz kurz vor 1508 (Wegzug nach Rom); steht den Typen der Sixtinischen Decke sehr nahe, muß anderseits wesentlich später als das Tondo in London angesetzt werden. — Unvollendet; am Rande links noch grobe Spitzeisenarbeit. Alles übrige vielleicht das schönste frühe Beispiel weicher Durchdringung von Zahneisen-Schraffuren, ohne virtuose Ehrgeize, wie sie noch das Tondo in London zeigt. Der hochgewölbte Rand in der unteren Hälfte vielfach abgebrochen. Das Stück muß man sich, wie das Tondo in London, in einem breiten ornamentierten Holzrahmen denken. — Für Bartolomeo Pitti gearbeitet, später in der Familie Guicciardini. Schöne Skizze dazu im Musée Condé in Chantilly. Vorläufer gibt es nur in der Malerei des Quattrocento: Rundbild der Heiligen Familie von Signorelli in den Uffizien. Für den lässig dastehenden Knaben ist auf antike Todesgenien in Sarkophagreliefs verwiesen worden. Der diademähnliche Kopfschmuck der Muttergottes nimmt Gewohnheiten der Sixtinischen Decke voraus.

Pietà von S. Peter, Rom, S. Peter (Abb. 60—63). — Höhe 1,75 m, Breite der Standplatte 1,68 m. — Der jetzige Standort viel zu hoch. Das Werk ist für Nahsicht gearbeitet. — Auftrag Herbst 1497, Vertrag August 1498 (Milanesi 613). Vollendung etwa Ende des Jahres 1500. — Durchgehend vollendet und auf Hochglanz poliert. An Raffinement der Marmorbehandlung läßt sich kaum ein anderes Werk Michelangelos mit diesem vergleichen. Es ist die einzige signierte Arbeit des Künstlers (auf dem Brustband der Madonna: MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENTINUS FACIEBAT). Die Signatur ist der Überlieferung nach erst nach der Enthüllung angebracht. Von dem französischen Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye bestellt. Nach dem Vertrag sollte das Werk in einem Jahr gearbeitet werden. Der Vermittler Jacopo Galli verspricht, das Stück werde „das schönste Marmorwerk, das es heute in Rom gibt und kein Meister könne es gegenwärtig besser machen". Die Jugendlichkeit der Maria wurde von Michelangelo gelegentlich mit dem Hinweis verteidigt, er habe damit die Jungfräulichkeit der Muttergottes zum Ausdruck bringen wollen. Die Gruppe ist wohl nicht ohne Kenntnis des nordischen Typus des Vesperbildes, der „einsamen Pietà" geschaffen.

Pietà im Dom zu Florenz, Florenz, Dom (Abb. 64/65). — Höhe 2,34 m. — Vor 1550 in Rom begonnen, 1553 noch in Arbeit. — Beim Tode des Meisters befand sie sich in der Werkstatt. Zeit der Überführung nach Florenz unbekannt. 1722 hinter dem Hochaltar des Domes aufgestellt, seit 1933 im linken Querschiff. Die Gruppe wurde von Michelangelo wegen Fehlstellen im Material aufgegeben und von seinem Schüler Tiberio Calcagni (der auch die Brutusbüste vollendete) in einzelnen Teilen zu Ende geführt. Von ihm stammt in erster Linie die unglückliche Überarbeitung der knienden Magdalena. Der linke Unterarm Christi war abgeschlagen und ist wieder angesetzt. Michelangelo ließ wohl deshalb von der Arbeit ab, weil ihm das linke Bein des Christus abbrach. Nach Ausweis eines zeitgenössischen Stiches war es, im Knie abgeknickt, über den Oberschenkel der Mutter gelagert. Der Beinstumpf unter dem linken Ellbogen der Mutter hat ein Dübelloch, das Bein sollte also angestückt werden. Den Rock der Maria hat Michelangelo nach dem Unfall noch selbst bearbeitet. Bei diesem Alterswerke besteht keine Konsequenz der angewandten Werkzeuge mehr; Spitzeisenarbeit steht dicht neben reicher Zahneisenschraffur. Der Meißel folgt der Kleinform nicht mehr so getreu wie früher, aber die Vorstellungskraft ist ungeschwächt geblieben. Großartig vereinfachte Rückansicht. Michelangelo hatte die Gruppe für sein Grab gearbeitet, das in S. Maria Maggiore in Rom errichtet werden sollte. Der Kopf des Nikodemus gilt als ein Selbstporträt, ist es aber nur in einem sehr allgemeinen, typisierenden Sinn. Nach dem Tode Michelangelos erwog man in Florenz die Gruppe zum Grabmal in S. Croce zu verwenden.

Pietà Rondanini, Rom. Palazzo Sanseverino-Vimercati (Abb. 66, 67). — Höhe 1,965 m. — Begonnen etwa Mitte der 50er Jahre. Die jetzige Fassung in den letzten Lebenstagen — 1564 — gearbeitet. Die Inschrift auf dem Sockel später hinzugesetzt. Die geglätteten Beine Christi, sein oben abgeschlagener rechter Unterarm, sowie Stirnbogen, Nase und Augen eines ersten Mariengesichts (rechts oberhalb des jetzigen) entstammen einer früheren, verworfenen Fassung. Diese ist nach eigenhändigen Zeichnungen in Oxford rekonstruierbar. (Baumgart-Breker im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1935, 44): Die seitlich blickende Mutter hielt den zusammenbrechenden Körper des Sohnes, dessen Kopf auf die rechte Schulter herabfiel, unter den beiden Schultern.

Christus der Minerva (Christus mit dem Kreuz), Rom, S. Maria sopra Minerva (Abb. 68, 69). — Höhe 2,08 m. — 1519—20 in Florenz gearbeitet (eine 1. Fassung 1514 begonnen, aber verworfen), vor der Aufstellung in Rom durch den Gehilfen Pietro Urbano verdorben (besonders im Gesicht), aber von Michelangelo 1521 noch einmal überarbeitet. Bestellung eines Bischofs, eines Kanonikus und eines Castellans. Die Statue muß unbedingt als eigenhändiges Werk gelten. Die einzige Spur der Verstümmelung durch Urbano dürfte die zu starke Verkürzung des rechten Fußes sein. Sebastiano del Piombo urteilte über die Statue, die von den Zeitgenossen als Auferstehung Christi bezeichnet wurde, „die Knie dieser Statue sind mehr wert als ganz Rom".

Biblische Personen und Heilige

Abbildung 70—87

Die Heiligen Petronius und Proculus und ein Engel, Bologna, S. Domenico, Grabmal des Hl. Dominikus (Abb. 70—73). — Die beiden Heiligen 0,63 m, der Engel 0,51 m hoch (ohne Standplatte gemessen). Das Material ist Alabastermarmor. — Von 1494 auf 1495 für das von Niccolo dell'Arca unvollendet hinterlassene, reich ausgestaltete Quattrocento-Grabmal gearbeitet,

dessen reliefierter Sarkophag aus der Schule des Niccolo Pisano stammt. Die beiden Heiligen stehen auf Konsolen vor der geschuppten Bedachung des Sarkophages (der Hl. Proculus auf der Rückseite des Grabmals), der kniende Engel auf der rechten Ecke des Altartisches. Der Engel wiederholt motivisch sein Gegenstück von der Hand des Niccolo dell'Arca. Der Hl. Petronius scheint, auch nach dem Ausweis alter Quellen, in der Anlage schon vorhanden gewesen zu sein, doch spürt man die Hand Michelangelos überall, besonders im Gewand. Als Ganzes steht die Figur freilich hinter den beiden anderen zurück. Der Proculus stürzte im 16. Jahrhundert herab, ist aber wieder richtig zusammengesetzt. Wichtig ist, sich diese ausgezeichneten Jugendwerke als Statuetten bescheidenen Maßstabes, als ausgesprochene Miniaturstücke vorzustellen. Die Einflüsse der Bolognesischen Werke des Quercia dürfen nicht überschätzt werden.

David, Florenz, Akademie (Abb. 74—77). — Höhe 5,50 m. — 1501 von den Vorstehern der Dombauhütte in Auftrag gegeben, 1504 vollendet und aufgestellt. Das Original seit 1873 in der Akademie, am Aufstellungsort vor dem Palazzo Vecchio, wo bis 1504 Donatellos Judith stand, durch eine Kopie ersetzt. Bei der Belagerung von Florenz im Jahre 1527 wurde der linke Arm abgeschlagen, die später wieder angesetzten Stücke brachte der junge Giorgio Vasari in Sicherheit. Der Marmorblock war bereits im 15. Jahrhundert für eine Standfigur angearbeitet worden, insbesondere soll der Durchbruch zwischen den Beinen schon vorgenommen gewesen sein, woraus sich die auffallende Abschrägung des Spielbeins erklären könnte. Die Statue war ursprünglich für hohen Standpunkt auf einem der Strebepfeiler der Chortribünen des Domes bestimmt und trägt von dieser Bestimmung her die Bezeichnung der Gigant. In einer Künstlerkommission, der unter anderen Leonardo, Botticelli, Filippino, Giuliano und Antonio San Gallo angehörten, wurde die Aufstellung auf der Piazza Signoria bzw. in der Loggia de'Lanzi, ja im Hof des Palazzo Vecchio erwogen. Die Regierung der Republik entschied für die Aufstellung neben dem Rathaustor, womit der David zum Wahrzeichen der Stadt als Verteidiger des Volkes und Hüter der Gerechtigkeit gestempelt wurde.

Petrus, Paulus, Pius und Gregor, Siena, Dom, Piccolomini-Altar (Abb. 78—84). — Höhe ca. 1,20 m. — Zwischen 1501 und 1504 gearbeitet. — Durchgehend vollendet. — Stehen in Nischen der hohen Altarwand, die A. Bregno 1481—85 geschaffen hatte. — 1501 von Cardinal Francesco Piccolomini, dem späteren Papst Pius III. in Auftrag gegeben und vor 1504 in Florenz vollendet. Der Auftrag, dessen Nichterledigung Michelangelo bis ins hohe Alter beunruhigte, umfaßte ursprünglich 15 Figuren. Der Bürge beim Vertrag (Milanesi p. 615) ist Jacopo Galli, der Besteller des Bacchus. Er tritt dafür ein, daß die Figuren „besser als alle modernen Statuen in Rom" werden. Ganz eigenhändig sind die Statuen der Hl. Petrus und Paulus. Besonders der Paulus — dessen Kopf ein Selbstporträt sein könnte — ist im Gewandstil eng verwandt mit der Madonna in Brügge und der Pietà in S. Peter. Im Hl. Petrus nähert sich Michelangelo weitgehend einer beruhigten Statuarik, wie sie gleichzeitig Andrea Sansovino vertreten hat.

Matthäus, Florenz, Akademie (Abb. 85—87). — Höhe 2,20 m. — 1506 begonnen. — An keiner Stelle vollendet, großenteils erst mit dem Spitzeisen bearbeitet, das mit unerhörter Sicherheit geführt ist. Die Figur taucht erst zur Hälfte aus dem rückseitig ganz erhaltenen Block. Der rechte Unterschenkel ist nur angedeutet, ebenso mit wenigen Meißelschlägen die Füße, die wie unter einer schweren Schlammschicht ruhen. Die Nahaufnahmen geben eine Vorstellung von der Zerklüftung der Oberfläche während der Arbeit. Instruktivstes Beispiel für die geschichtete Arbeitsweise von der vorderen Blockhaut aus. — Der linke Fuß auf eine Felsstufe gestützt; die linke Hand hält ein Buch, der rechte Arm sinkt nach unten, der Kopf ist scharf auf die rechte Körperseite gewendet. Die Statue sollte die Reihe der 12 Apostel eröffnen, die für die Pfeiler des Florentiner Domes bestimmt waren, aber nie zur Ausführung kamen.

Antiker Stoff

Abbildung 88—97

Bacchus, Florenz, Museo Nazionale (Abb. 88, 89). — Höhe 2,08 m. — In Rom begonnen 1497, vollendet vor 1501. — Ganz vollendet und poliert bis auf wenige Stellen, an denen absichtlich — wohl nach dem Vorbild spätrömischer Skulpturen — Spuren des Bohrers stehengelassen sind. Die rechte Hand nach Bruch wieder angesetzt. — Für Jacopo Galli, den römischen Beschützer Michelangelos, gearbeitet; gleichzeitig mit der Pietà in S. Peter, vielleicht schon 1497 begonnen,

aber eher vollendet als diese. 1572 von Francesco de' Medici erworben, aber erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Florenz gebracht. Nach Condivi entspricht die Figur „in ogni parte al'intentione delli scrittori antichi". Im 16. Jahrhundert im Palast der Galli für eine antike Skulptur gehalten, obwohl das Motiv aus der Antike nicht abzuleiten ist. Als technische Stütze hinter dem linken Bein dient ein bocksfüßiger Satyrknabe, der aus der Hand des Gottes Trauben stiehlt und frißt. Die ausgezeichnete Statue hat seit einem scharfen Verdikt Shelleys ganz zu Unrecht immer wieder harten Tadel erfahren.

Brutus, Florenz, Museo Nazionale (Abb. 90). — Höhe 0,76 m. — Etwa 1537/38 in Rom gearbeitet. — Eigenhändig vollendet ist nur die meisterhafte Gewandbüste. Der Kopf noch sehr roh, in wunderbar reicher Durchdringung von Zahneisenschraffuren. Der Gehilfe Calcagni hat unfertige Partien am Hals zu vollenden versucht und ihn dabei verdorben. An keinem anderen Objekt kann man die „Eigenhändigkeit" der Meißelschläge besser beobachten als hier, wo sie unmittelbar neben den Spuren schwacher Schülerhand stehen. Als Idealbild des Tyrannenmörders auf Bitte des Donato Giannotti für den Kardinal Ridolfi gearbeitet, wohl nicht ohne Anspielung auf den Mörder des Duca Alessandro, Lorenzino de' Medici, der unter den Florentiner Flüchtlingen in Rom als Brutus gefeiert wurde. Die Büste wurde von dem Großherzog Francesco de' Medici (1574—87) um 1000 Skudi für die Villa Petraja bei Florenz erworben. Als antike Vorbilder kommen Büsten des Caracalla in Frage.

Apollo des Baccio Valori, Florenz, Museo Nazionale (Abb. 91, 92). — Höhe 1,49 m. — Unvollendet, hervorragendes Beispiel meisterhafter, reicher Zahneisen-„Schraffur". — Herbst 1530 als Privatauftrag für Baccio Valori begonnen; stilistisch eng verwandt mit Aurora und Crepuscolo. Schon unter Cosimo I. in den großherzoglichen Sammlungen. Auf Grund einer nichts besagenden Inventarnotiz fälschlich öfters David benannt; die Marmorhalbkugel unter dem rechten Fuß hätte indessen kein Goliathkopf werden können, sondern ist die Skizze zu einer Sonnenkugel. Der jugendliche Gott zieht mit dem zurückgreifenden rechten Arm einen Pfeil aus dem Köcher. Der lässig zum Kopf gehobene Arm ist ein bei antiken Apollo-Statuen beliebtes Motiv.

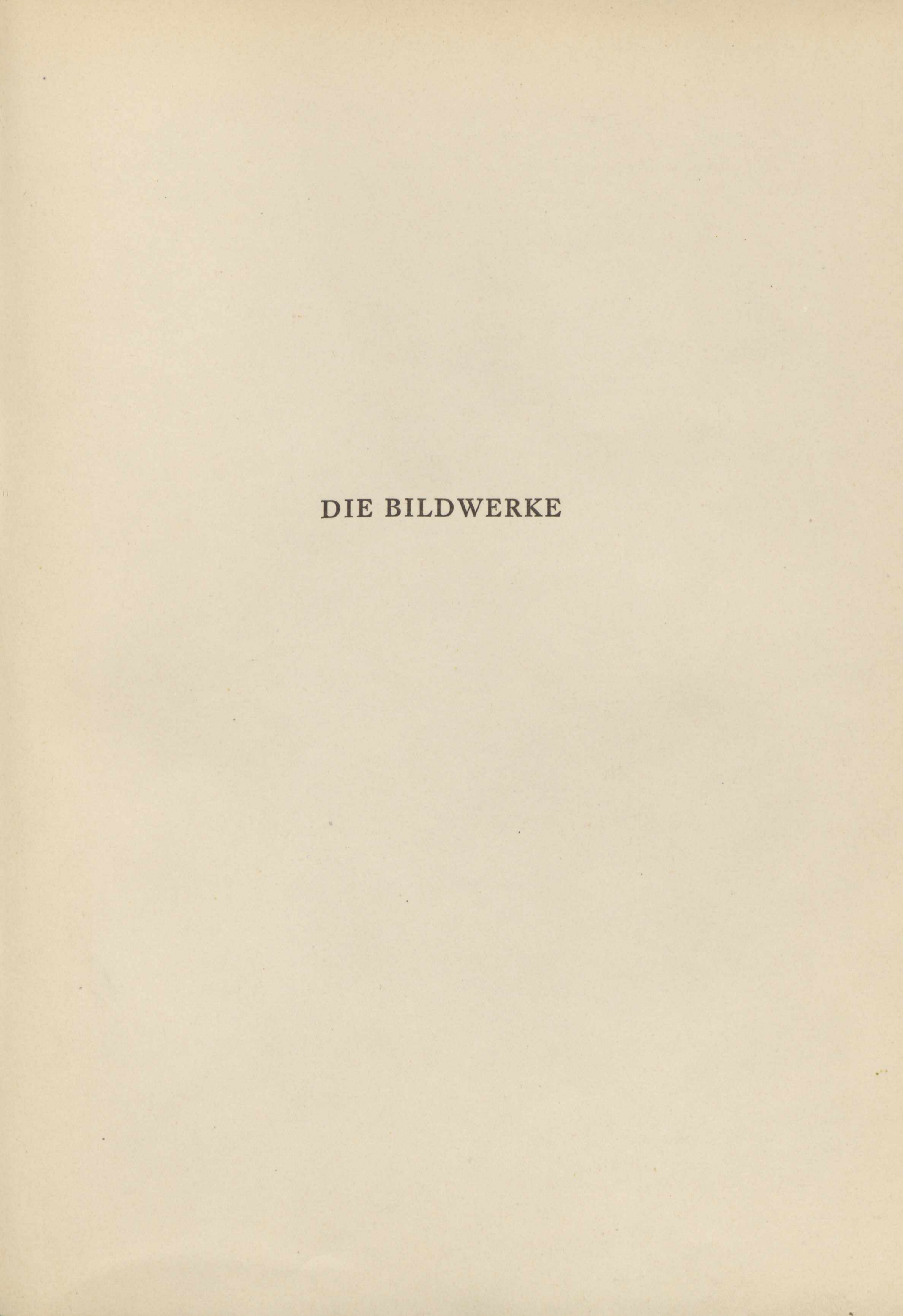
Kentauernschlacht, Florenz, Casa Buonarroti (Abb. 93—95). — 0,79 × 0,89 m. — 1490—92 entstanden, wohl etwas nach der Madonna an der Treppe. — An keiner Stelle ganz fertig gearbeitet, doch sind die Akte soweit vollendet, daß die Politur einsetzen konnte. Nach Condivi stammt der Gegenstand von Polizian und es ist der Raub der Dejanira und der Streit der Kentauern dargestellt. Welche literarische Quelle zugrunde liegt, ist nicht sicher festzustellen. Es handelt sich jedenfalls um einen Streit zwischen Menschen und Kentauern, der um Frauen entbrannt ist (auch die zum Schlag ausholende jugendliche Gestalt in der Mitte oben ist ein Kentauer). Sechs Frauen sind sicher erkennbar, darunter die in der Mitte des Reliefs am Kopfe nach links Gezerrte und links davon diejenige, deren Kopf nach unten hängt. Die Szene ist in einen Hof oder in eine Halle verlegt; der Mauerstreifen über den Köpfen sollte wohl, nach der Art Donatello'scher Reliefs, als Ausblick in eine hintere Raumschicht gearbeitet werden. Der alte Michelangelo hielt dieses Relief für seine beste Jugendarbeit, nach Condivi hat er davor später bereut, daß er sich nicht noch ausschließlicher der Bildhauerei gewidmet habe. Mehr als das Schlachtrelief des Lehrers Bertoldo (Florenz, Museo Nazionale) kommen antike Sarkophage mit Barbarenschlachten als Vorbilder in Frage.

Herkules und Kakus, Florenz, Casa Buonarroti (Abb. 96, 97). — Höhe 0,41 m. — Material: ungebrannter heller Ton. — Die einzige erhaltene plastische Modellskizze Michelangelos. Vorstudie zu einer für die Piazza della Signoria geplanten fünf Meter hohen Monumentalgruppe. Wahrscheinlich 1525/26 gearbeitet, als die Stadtverwaltung den von Bandinelli angefangenen Block Michelangelo übergab. Die Statue wurde von Michelangelo nie ausgeführt, aus dem Block arbeitete schließlich Bandinelli die jetzt auf der Piazza stehende Herkulesgruppe. Sehr glücklich mit einzelnen Fragmenten ergänzt (Wilde, Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen, 1928), zu Unrecht mit dem Juliusgrab zusammengebracht und als Gegenstück des „Siegers" erklärt, was aus stilistischen Gründen unmöglich ist. Ein ähnliches Stück im Victoria- und Albert-Museum in London ist eine Kopie des Florentiner Originals.

Pietà aus Palestrina, Florenz (Abb. 98). — Höhe 2,53 m. — Das unvollendete Werk stand in einer Kapelle des Palazzo Barberini in Palestrina. Im Jahre 1938 wurde es vom italienischen Staate der Stadt Florenz geschenkt. Es soll in einem „Centro Michelangiolesco" Aufstellung finden, nachdem es auf der Ausstellung toskanischer Kunst im Jahre 1940 im Hofe des Palazzo Strozzi zu sehen war. Die Gruppe ist aus einem römischen Gesimsblock gearbeitet; an der rechten hinteren Kante finden sich Reste von Akanthusblättern und eines Zahnschnittstabes, auf der Rückseite des Blockes Dübellöcher. Die Zuschreibung an Michelangelo, die sich nicht auf Dokumente berufen kann, wurde zuerst von A. Grenier unternommen (Gazette des Beaux Arts 1907). Sie ist nicht unwidersprochen geblieben. Die eine Hälfte der Gruppe — Leichnam Christi mit der Mutter dahinter — wurde ziemlich genau aus der nicht erhaltenen Urfassung der Pietà Rondanini übernommen. Die Magdalena wiederholt seitenverkehrt die entsprechende Figur in der Pietà des Florentiner Domes.

Alinari, Florenz: 1, 9, 18, 20, 34, 35, 44, 46, 95. — Anderson, Rom: 2, 30, 31, 37, 38, 41, 43, 57, 64, 66, 67, 68, 78, 98. — Archives Photographiques, Paris: 17. — Brogi, Florenz: 11, 13, 24, 25, 26, 27, 28, 36, 45, 49, 53, 55, 58, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 85, 88, 89, 92, 93, 96, 97. — Carboni, Rom: 62, 63. — Cooper, London: 56, 59. — Foto-Marburg: 3, 15, 16. — Giraudon, Paris: 19. — Dr. Carl Lamb, Rom: 4, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 21, 22, 23, 29, 39, 40, 42, 50, 51, 61, 74, 86, 87, 90, 91. — Mannelli, Florenz: 32, 33, 76, 77. — C. Oertel, Berlin: 52, 94.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN



DIE BILDWERKE



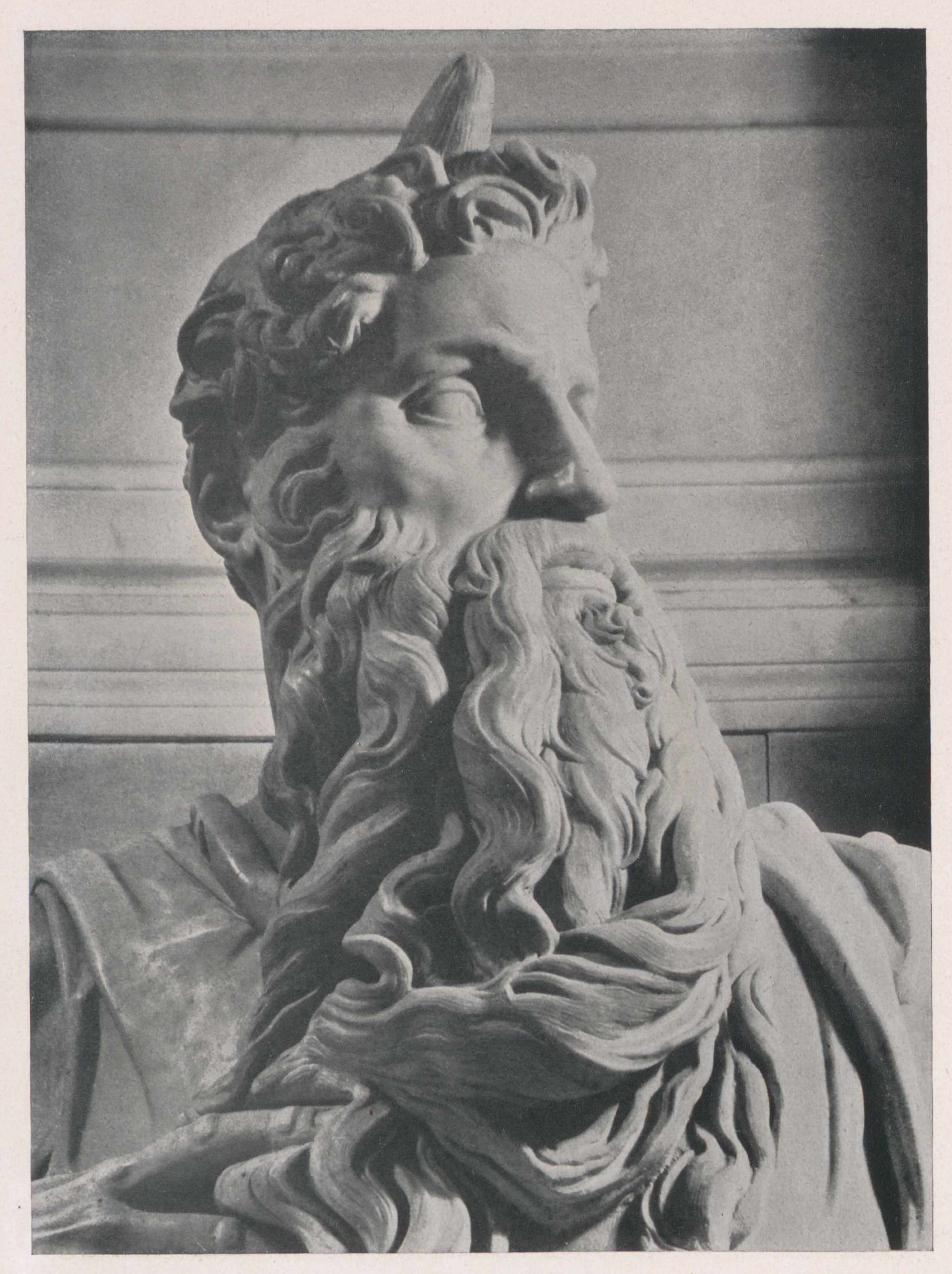
1. Schauseite des Grabmals Papst Julius II. Untergeschoß. Rom, S. Pietro in Vincoli



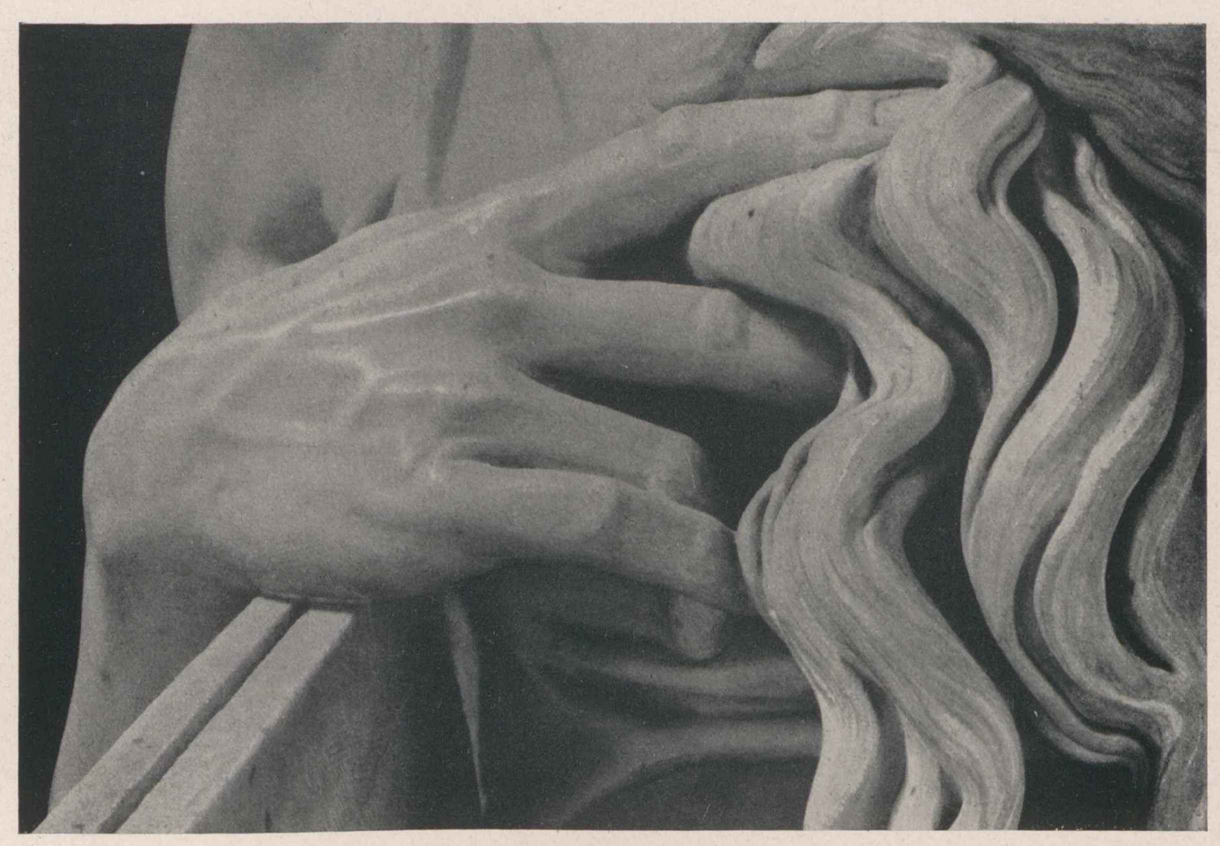
2. Moses. Rom, S. Pietro in Vincoli



3. Moses. Rom, S. Pietro in Vincoli



4. Moses. Rom, S. Pietro in Vincoli



5. Rechte Hand des Moses



6. Linke Hand des Moses



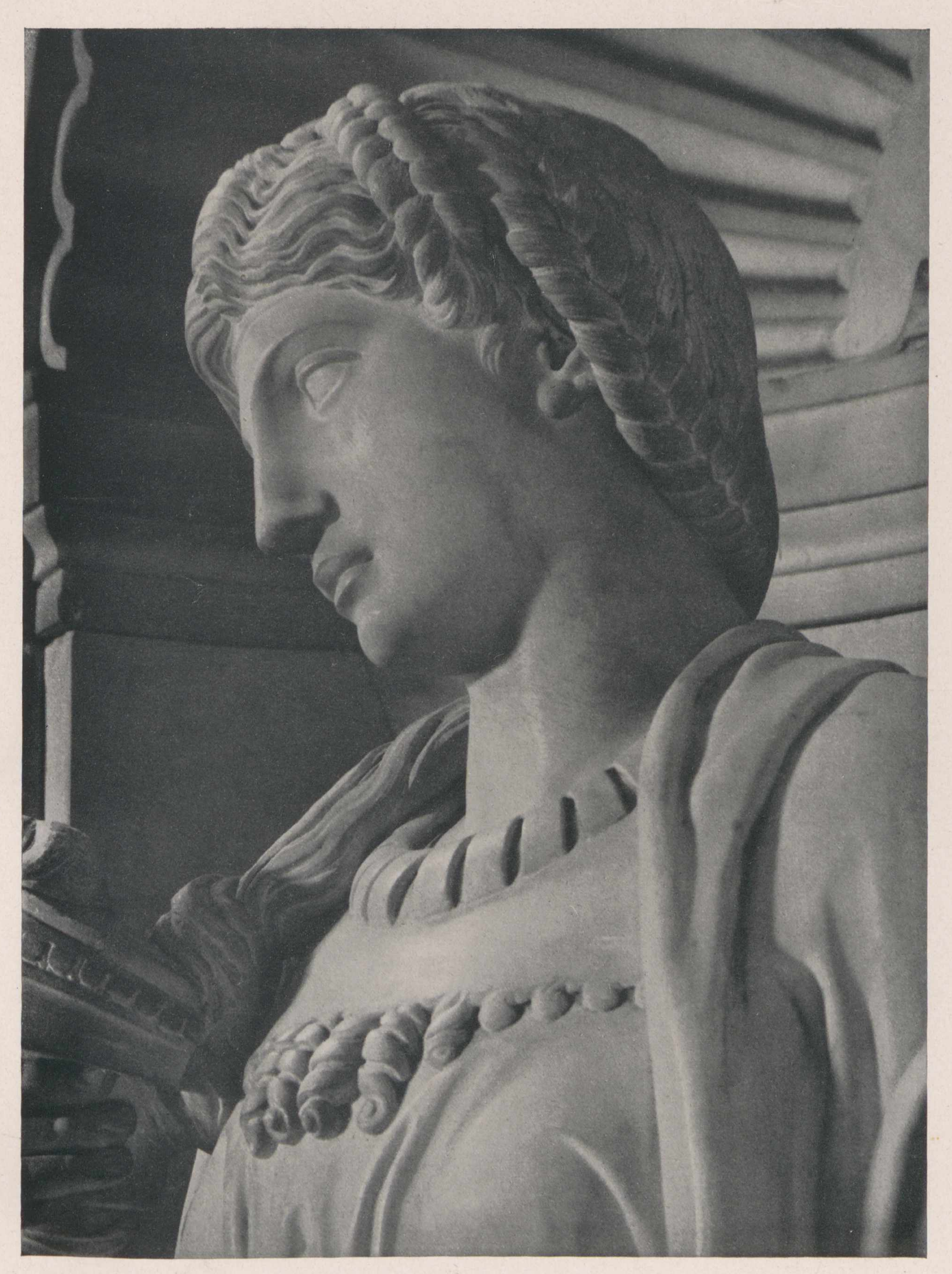
7. Rahel. Rom, S. Pietro in Vincoli



8. Rahel. Rom, S. Pietro in Vincoli



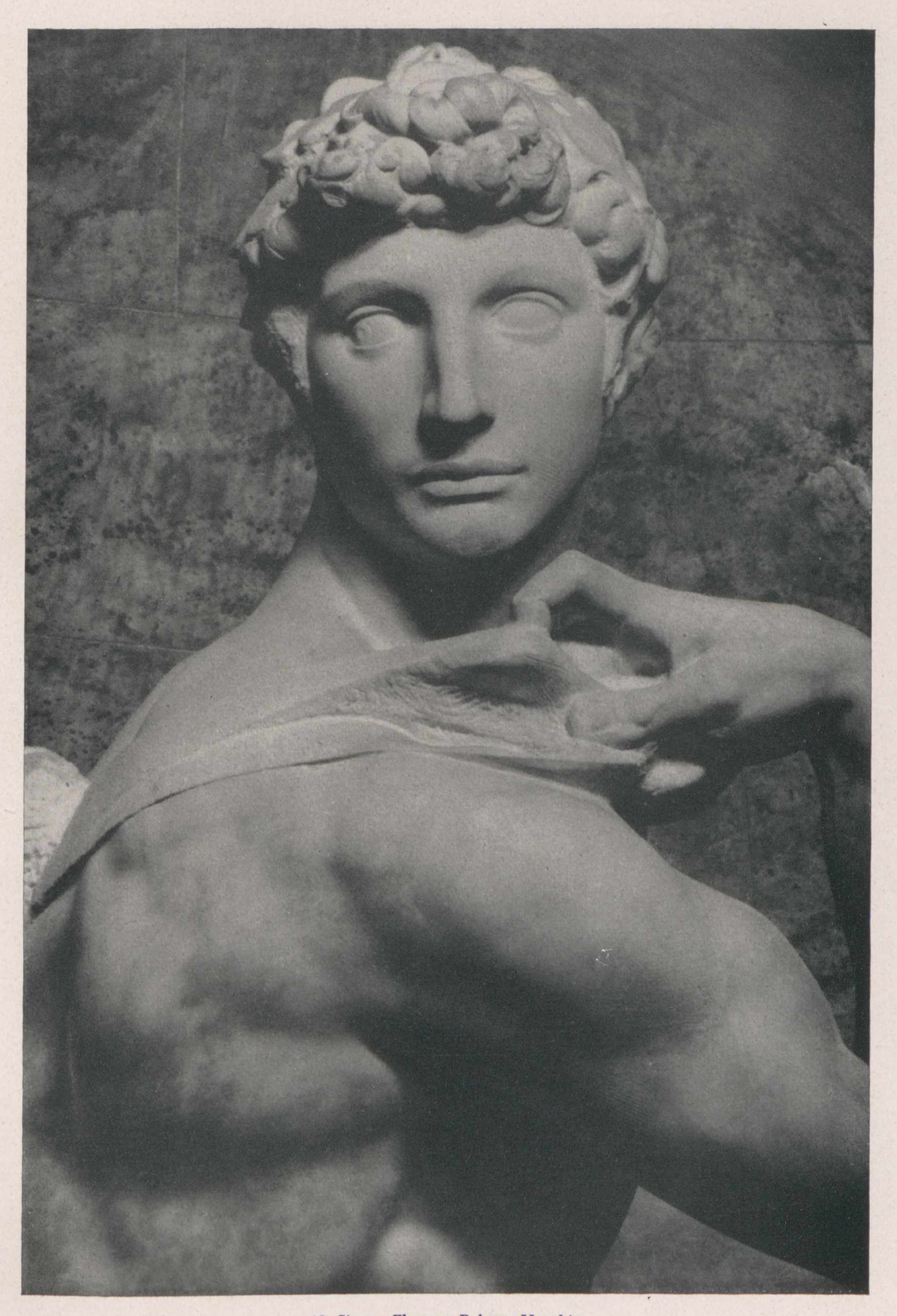
9. Lea. Rom, S. Pietro in Vincoli



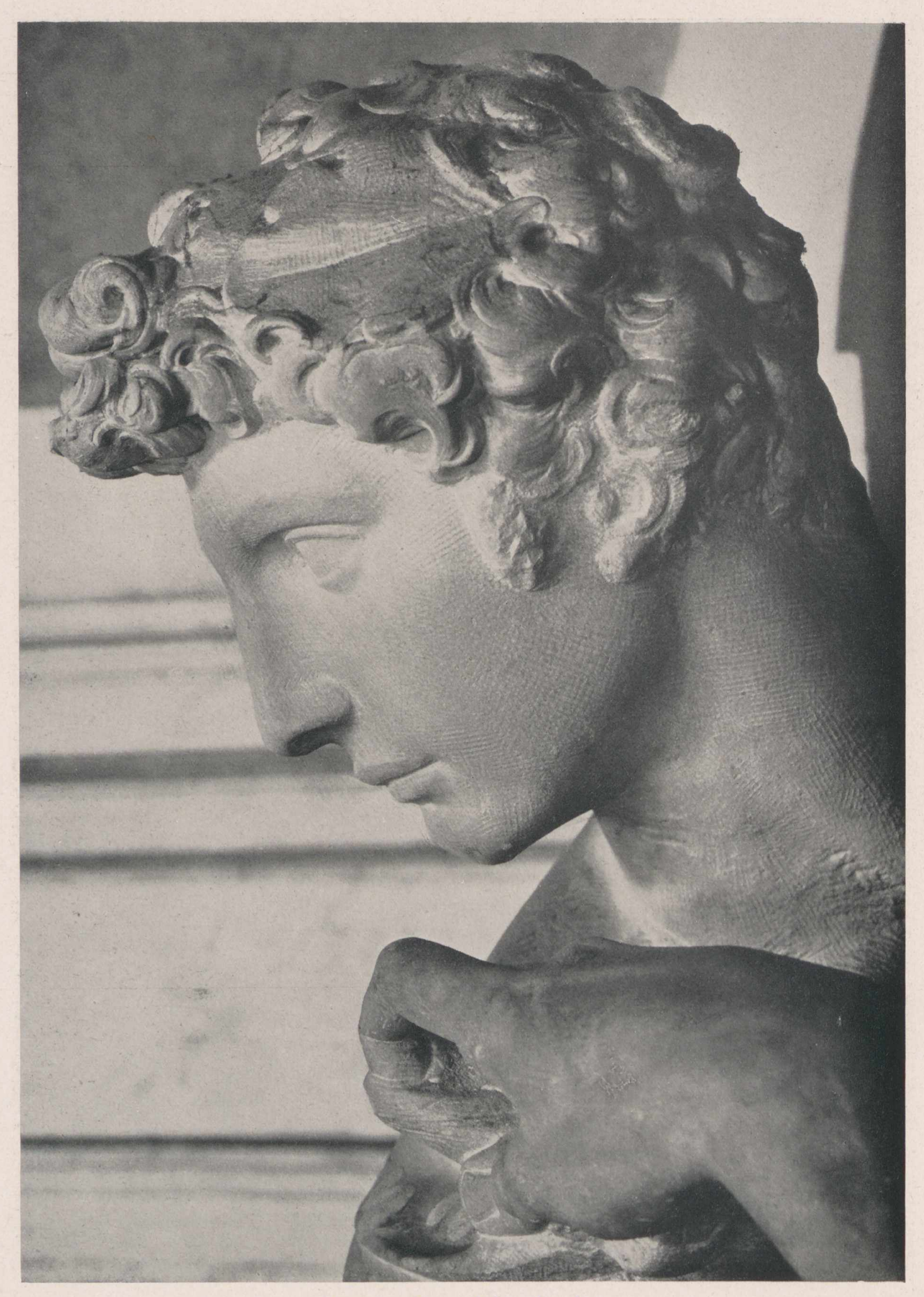
10. Lea. Rom, S. Pietro in Vincoli



11. Sieger. Florenz, Palazzo Vecchio



12. Sieger. Florenz, Palazzo Vecchio



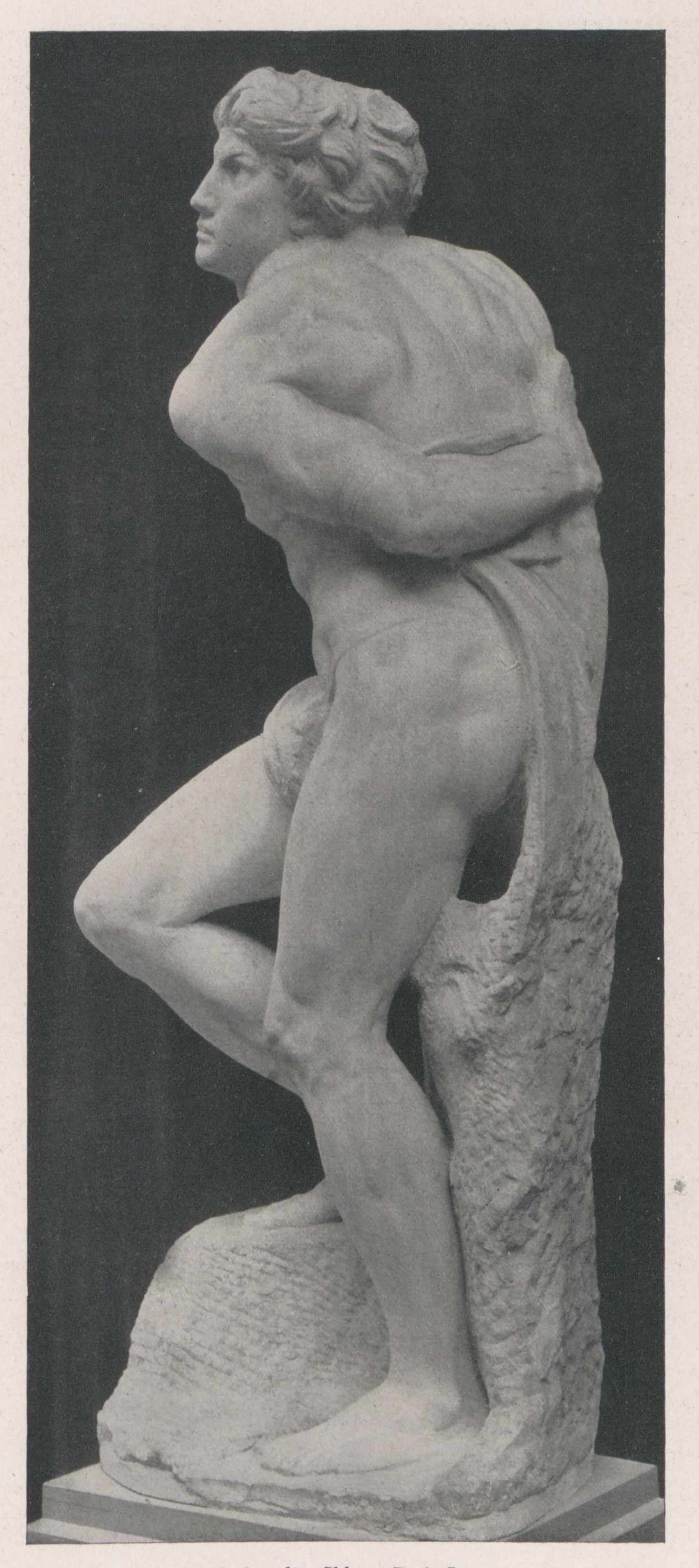
13. Sieger. Florenz, Palazzo Vecchio



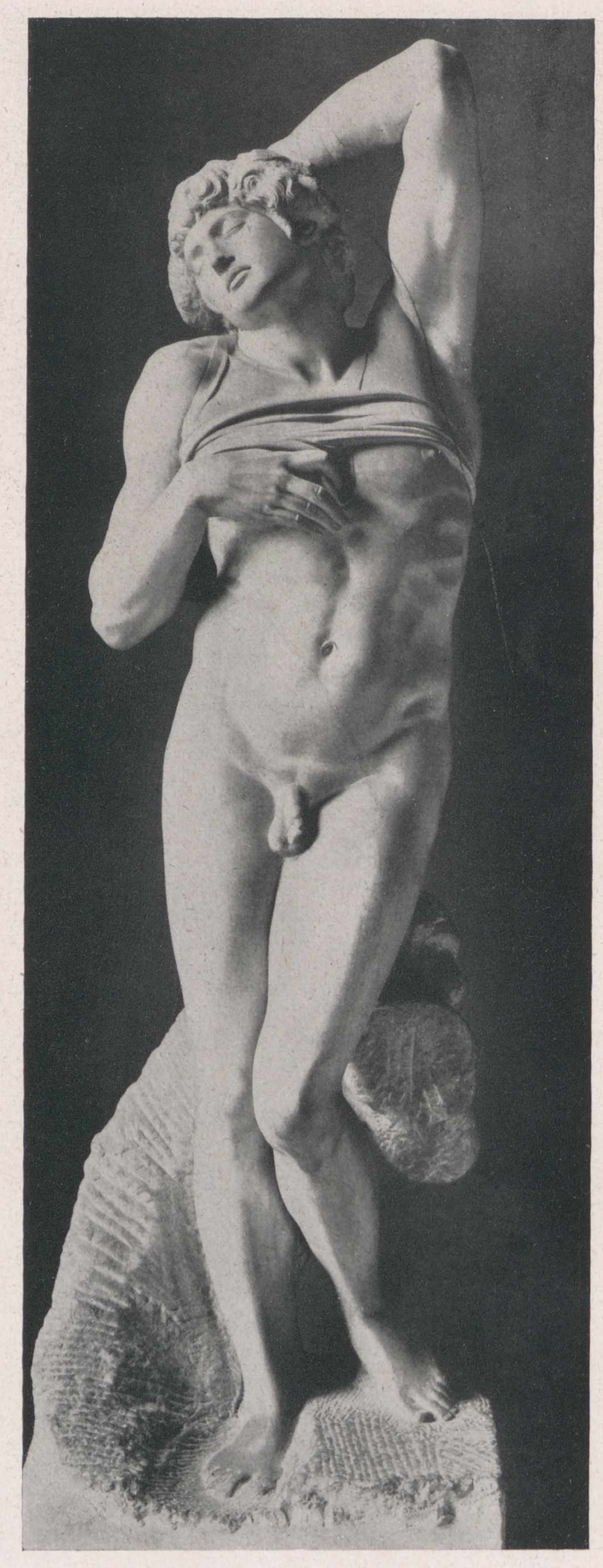
14. Sieger. Florenz, Palazzo Vecchio



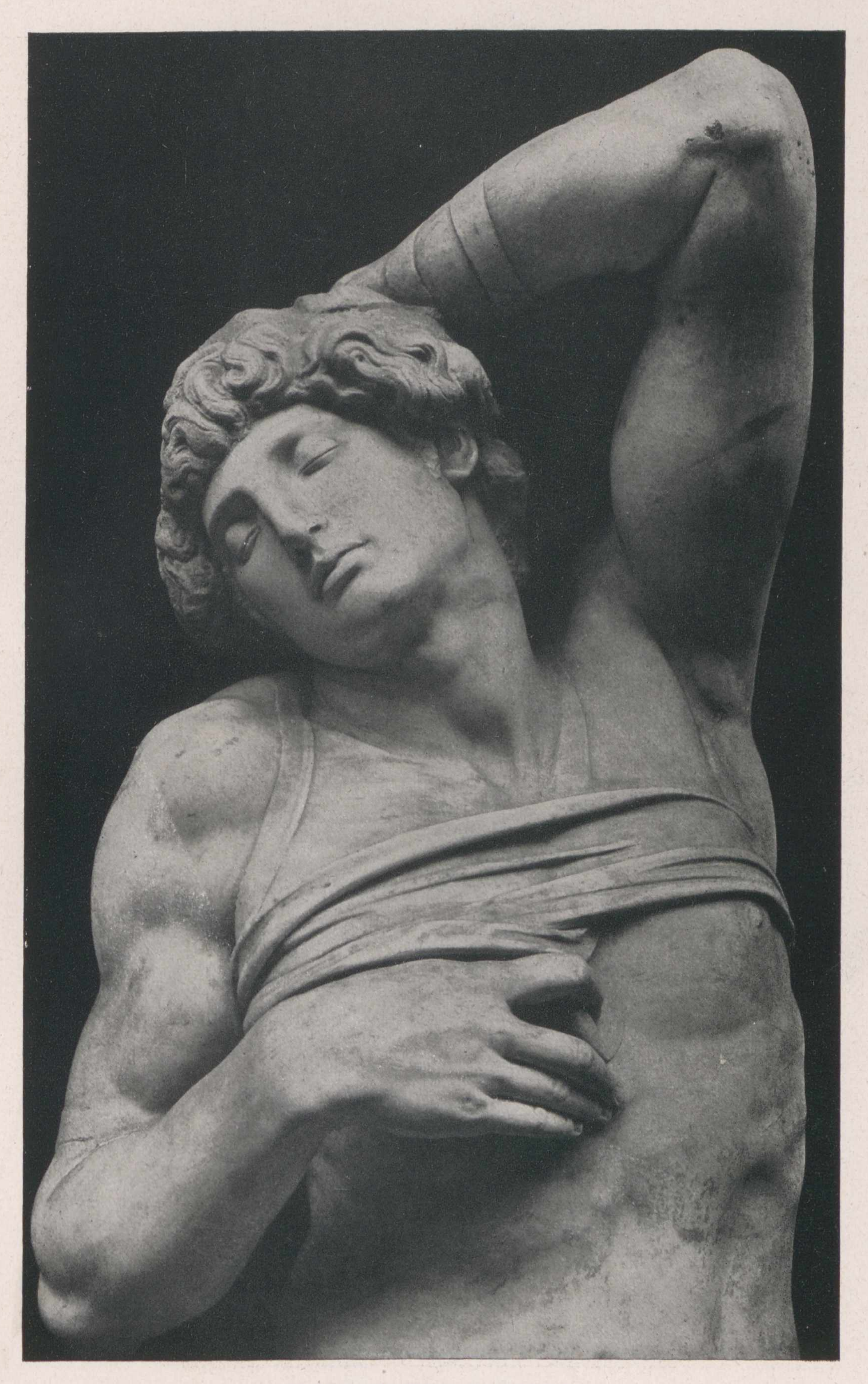
15./16. Gefesselter Sklave. Paris, Louvre



17. Gefesselter Sklave. Paris, Louvre



18. Sterbender Sklave. Paris, Louvre



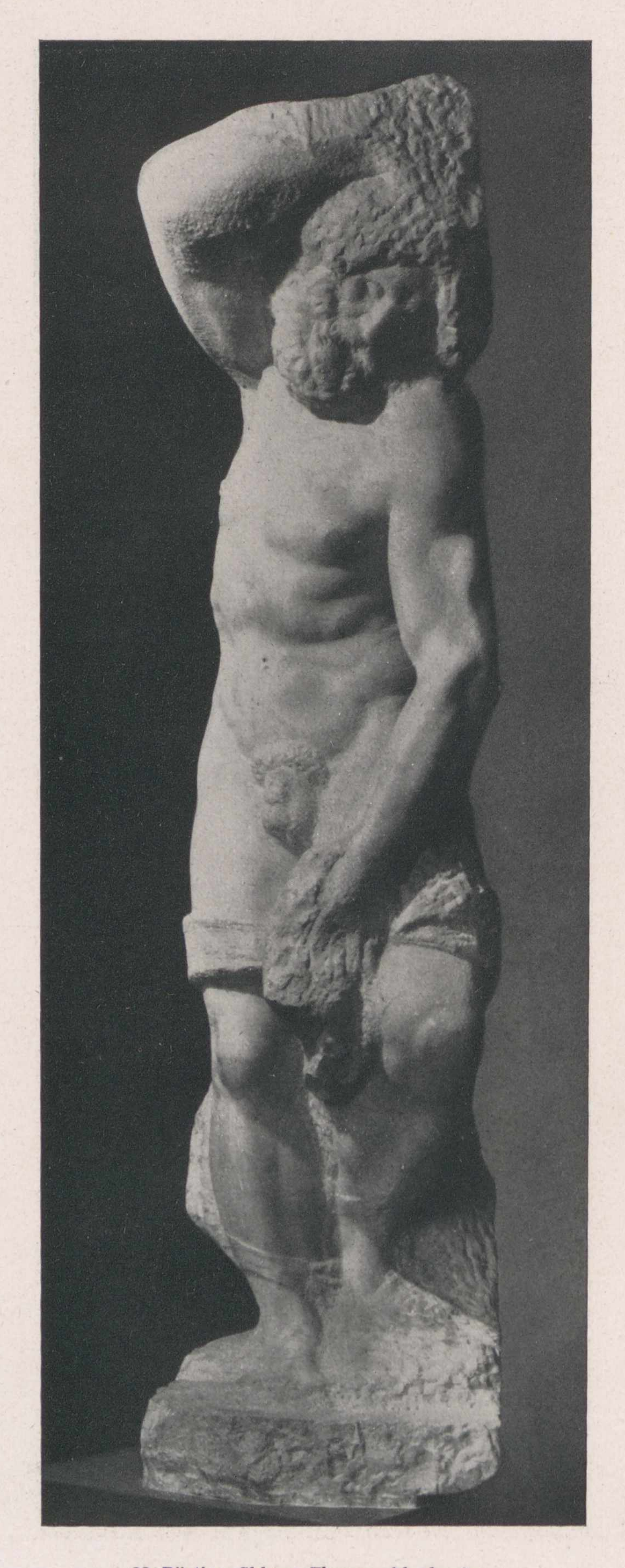
19. Sterbender Sklave. Paris, Louvre



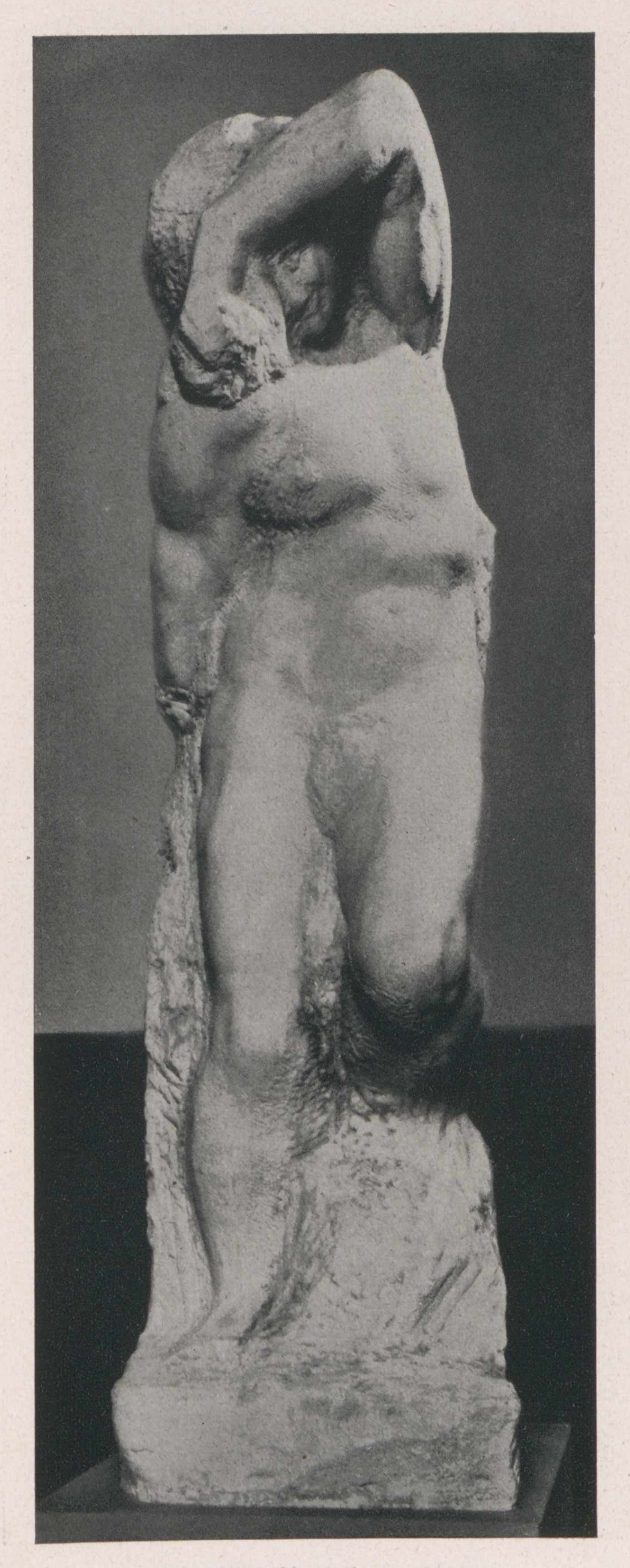
20. Gefesselter Sklave. Paris, Louvre



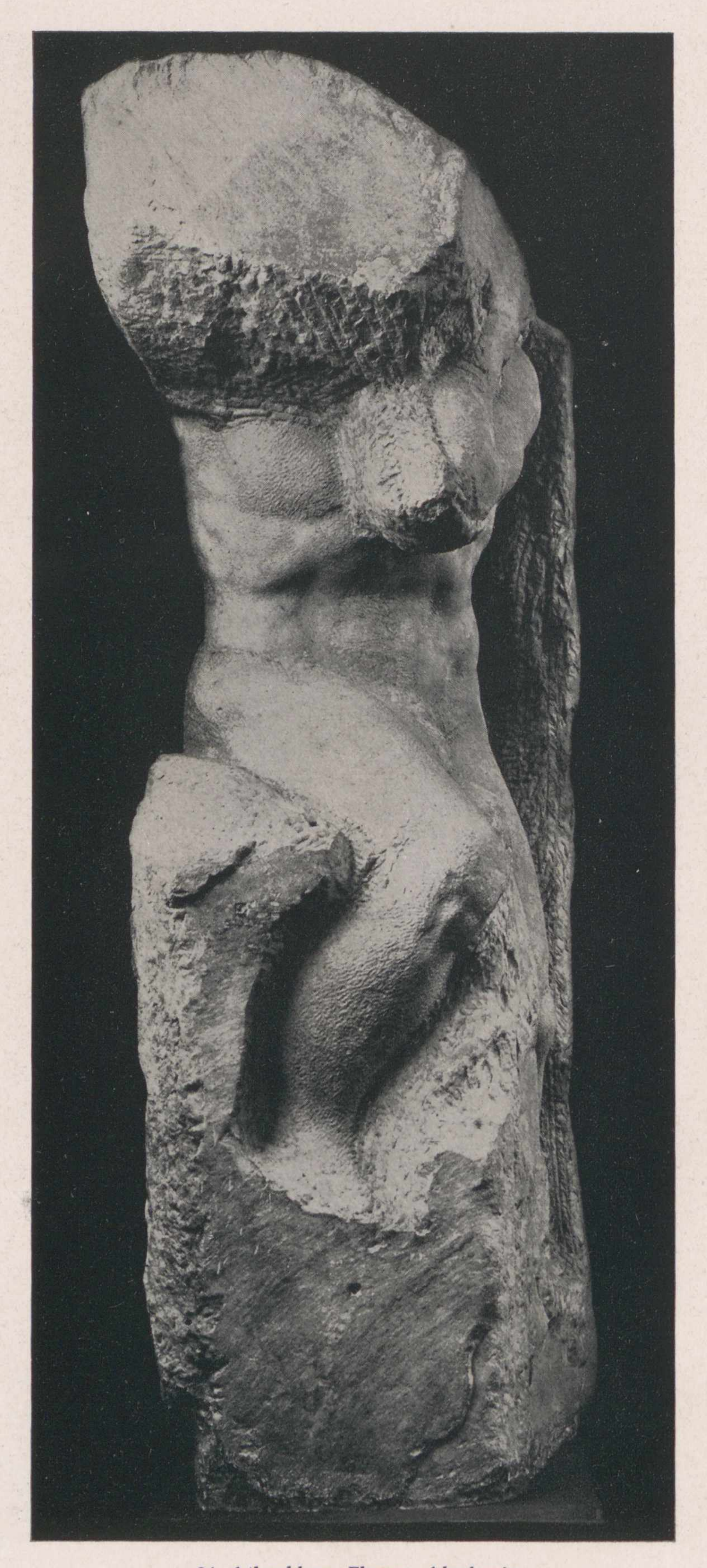
21. Körper des bärtigen Sklaven. Florenz, Akademie



22. Bärtiger Sklave. Florenz, Akademie



23. Jugendlicher Sklave. Florenz, Akademie



24. Atlassklave. Florenz, Akademie



25. Atlassklave. Florenz, Akademie



26. Erwachender Sklave. Florenz, Akademie



27. Erwachender Sklave. Florenz, Akademie



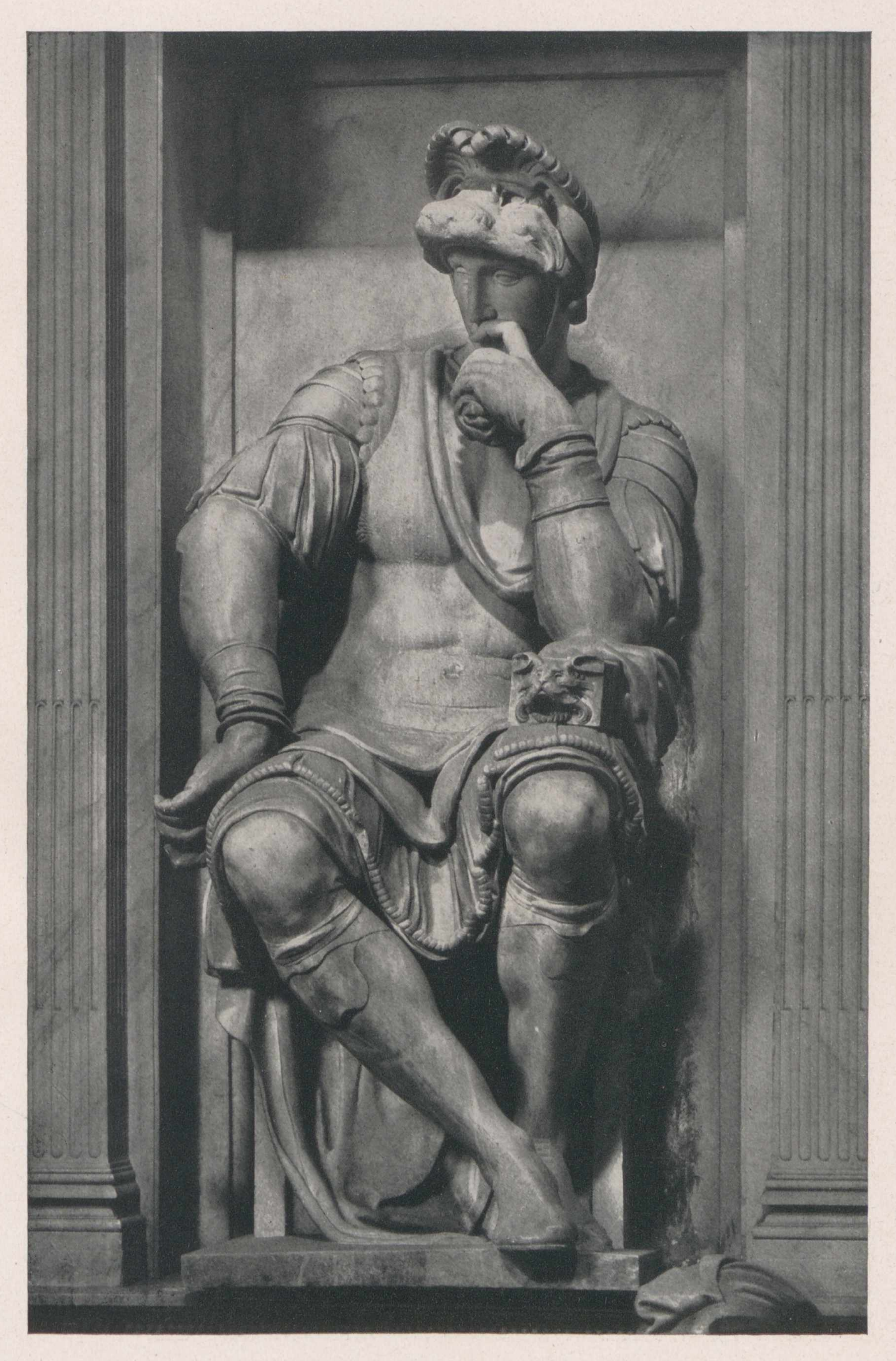
28. Grabmal des Giuliano de'Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



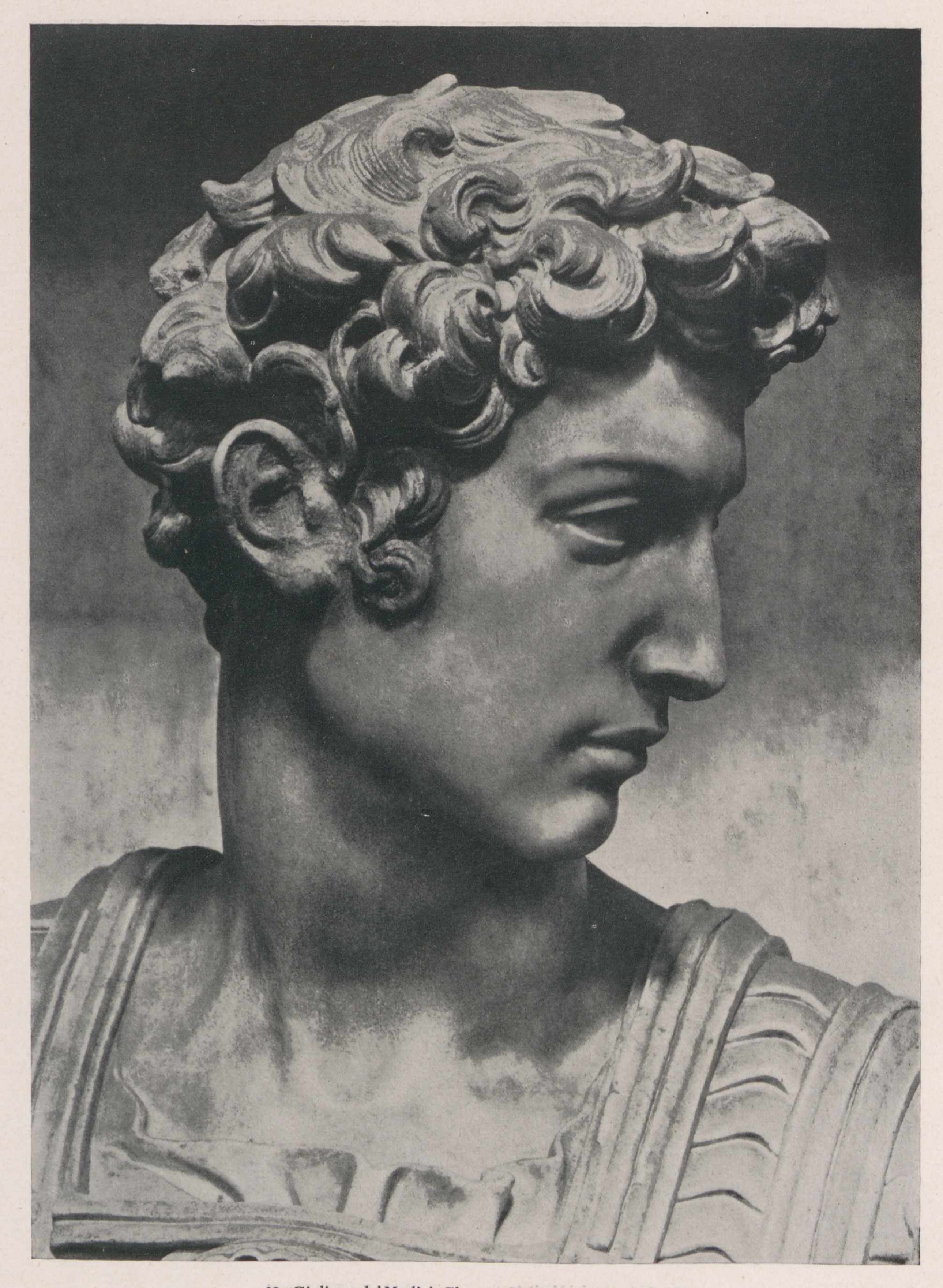
29. Die Grabkapelle der Mediceer (die „Neue Sakristei") bei S. Lorenzo zu Florenz



30. Giuliano de' Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



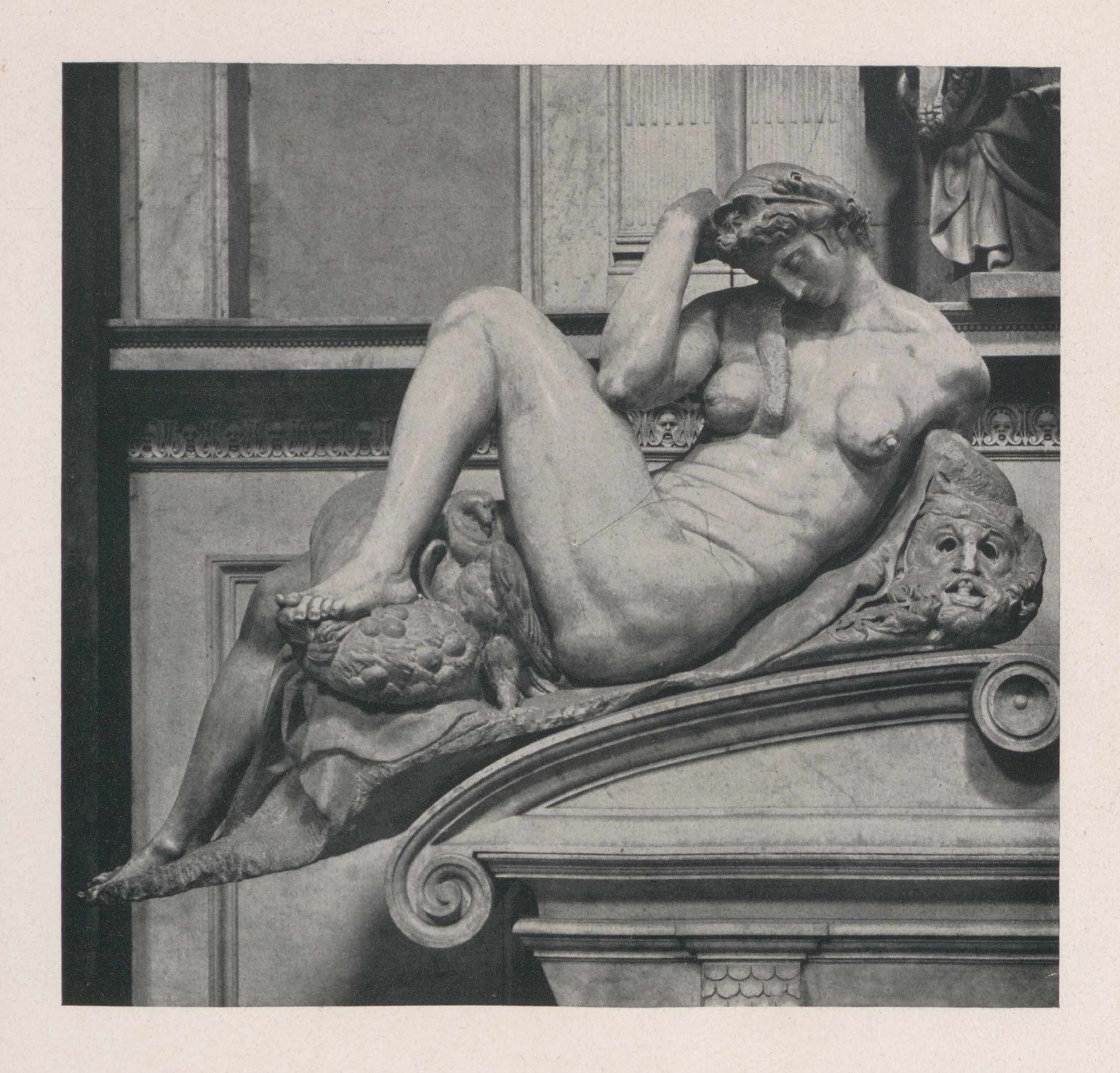
31. Lorenzo de' Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



32. Giuliano de' Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



33. Lorenzo de' Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



34. Nacht. Florenz, Mediceische Grabkapelle



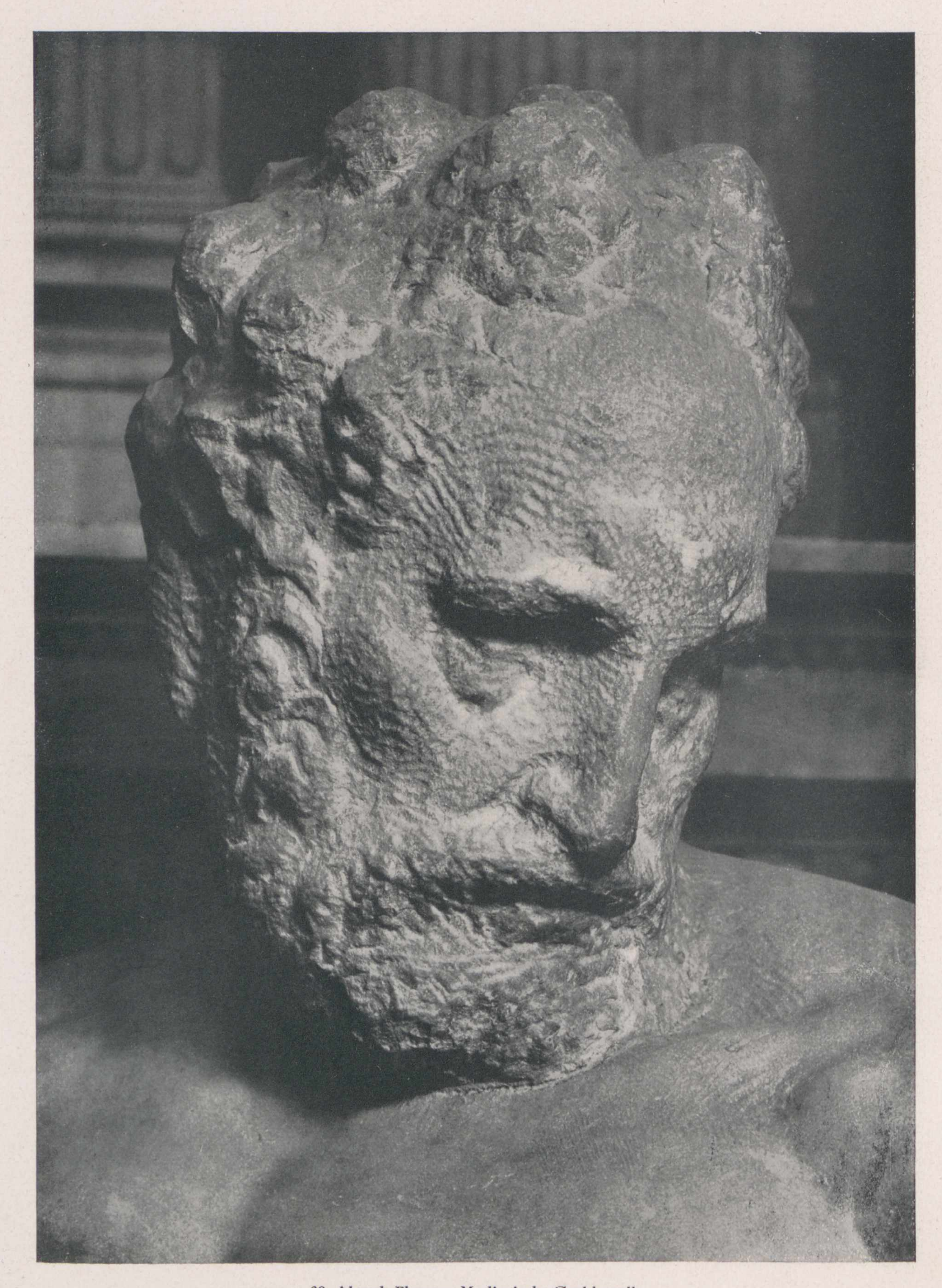
35. Tag. Florenz, Mediceische Grabkapelle



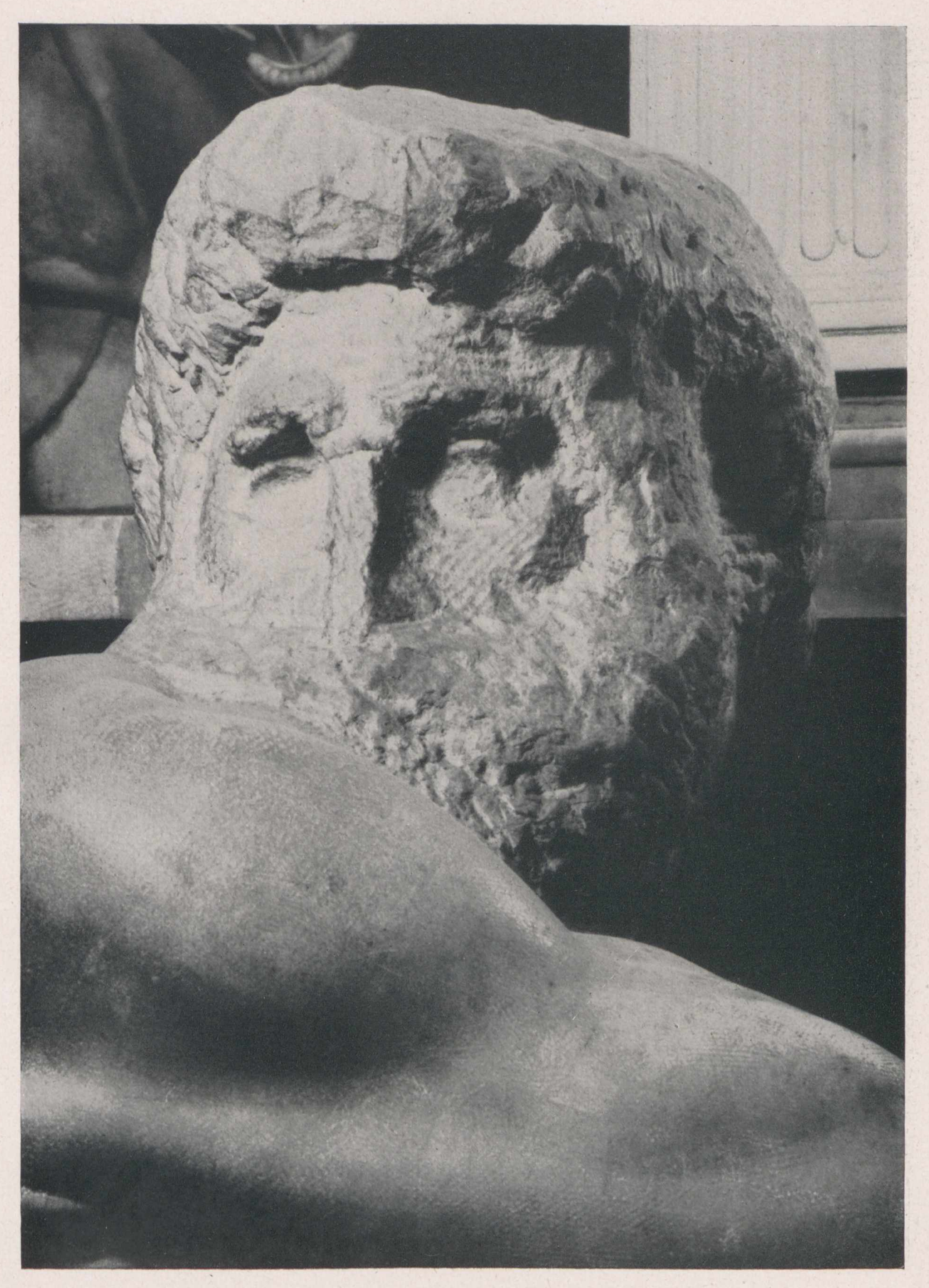
36. Abend. Florenz, Mediceische Grabkapelle



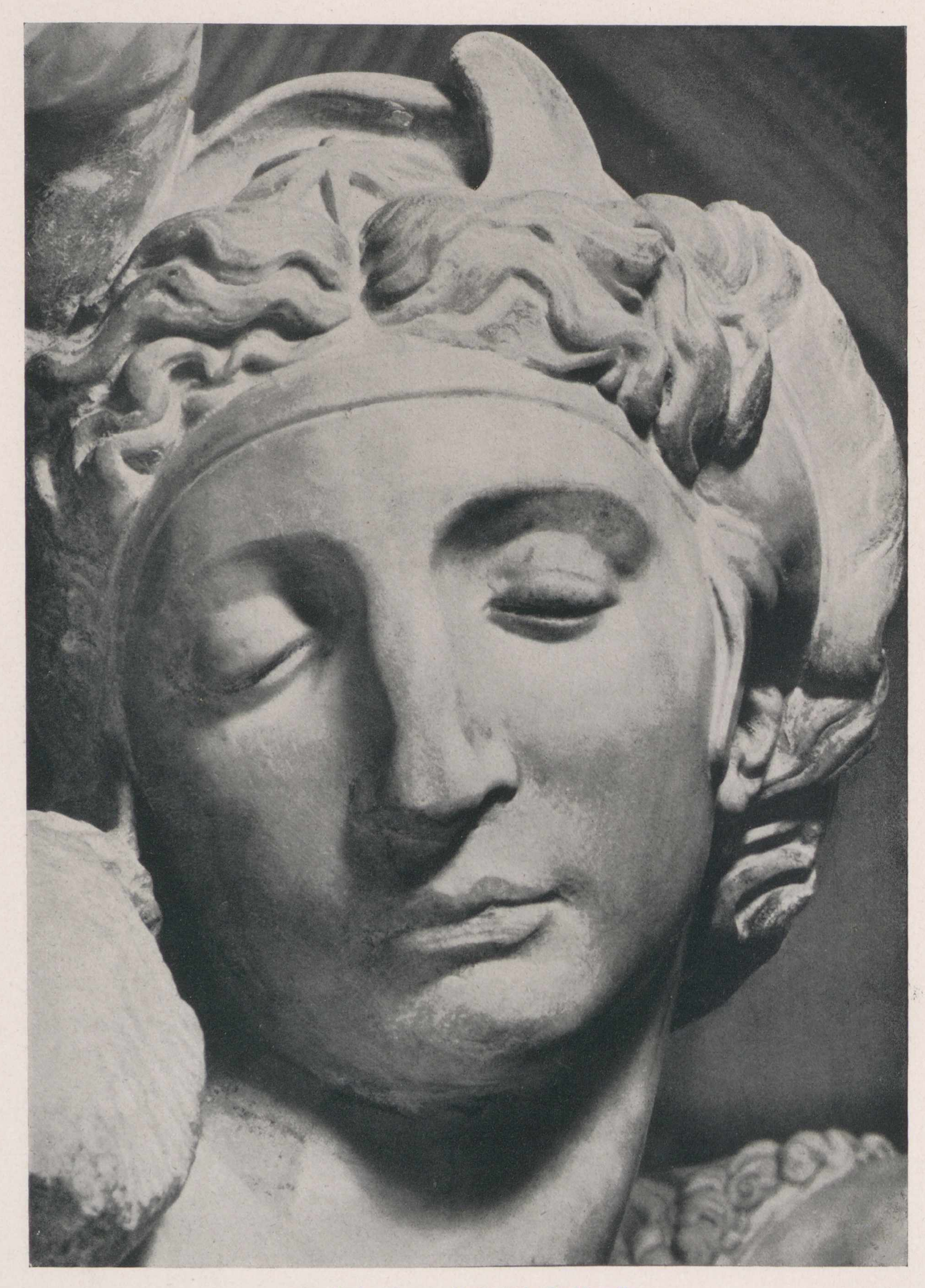
37. Morgen. Florenz, Mediceische Grabkapelle



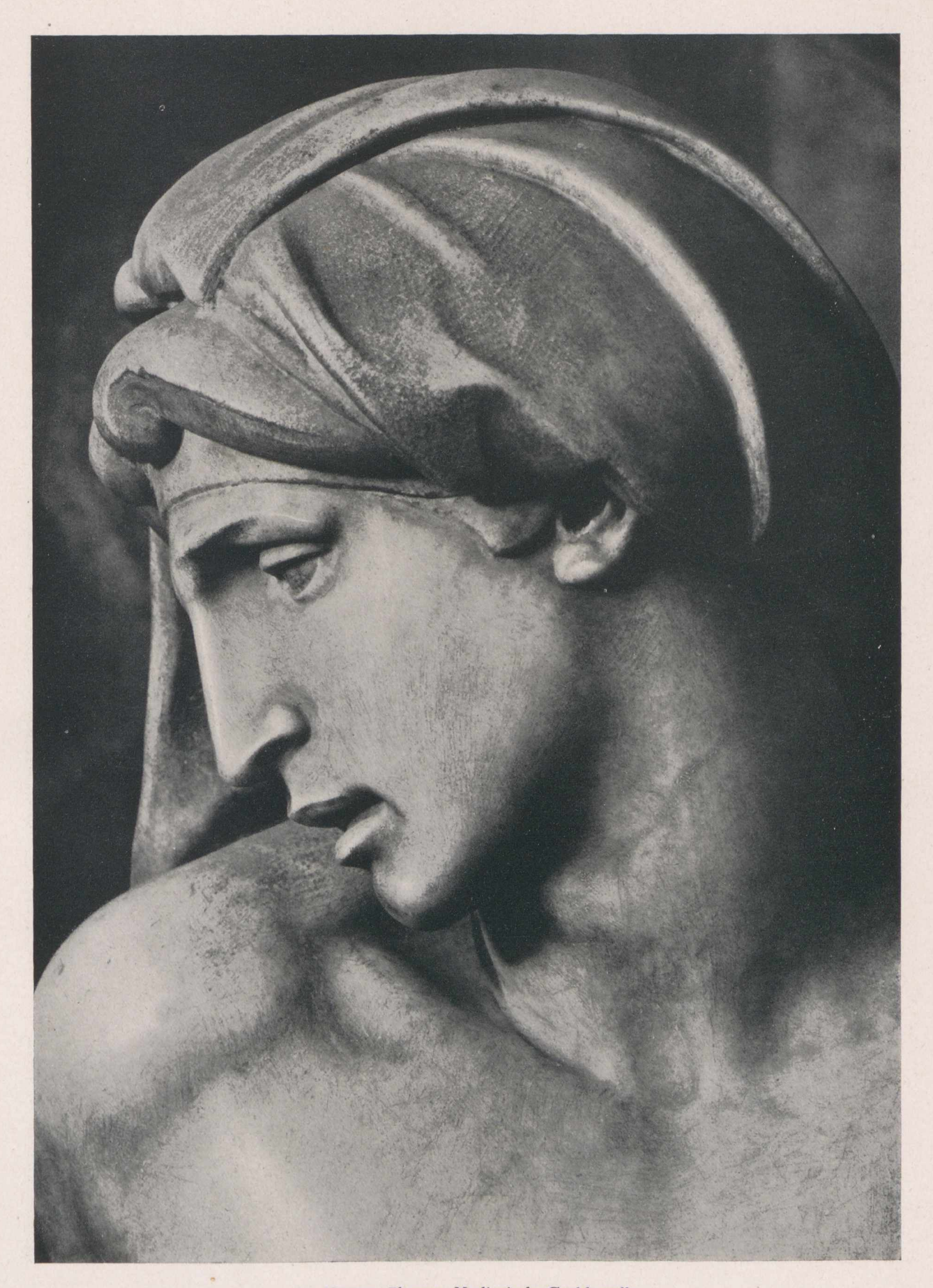
38. Abend. Florenz, Mediceische Grabkapelle



39. Tag. Florenz, Mediceische Grabkapelle



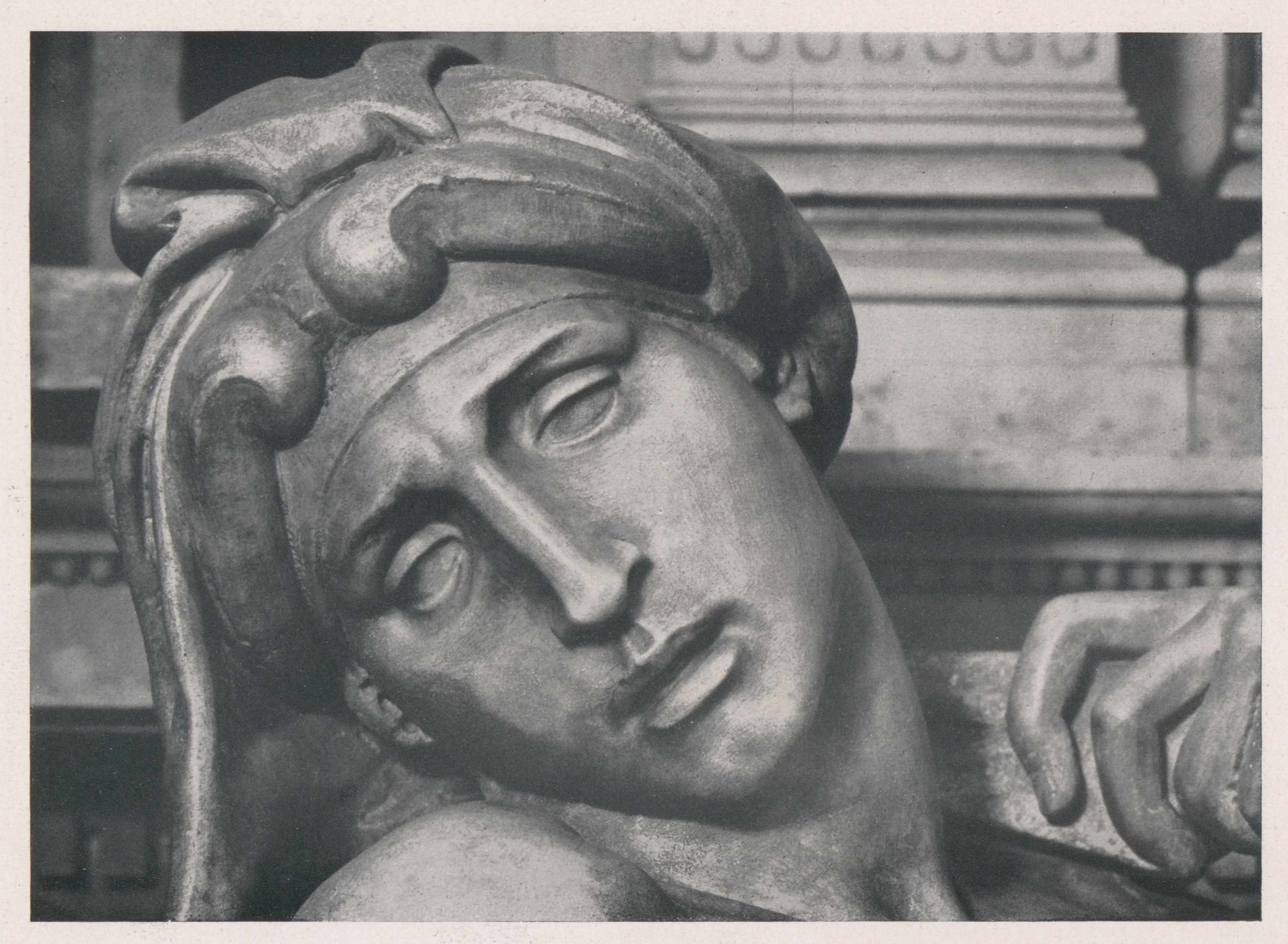
40. Nacht. Florenz, Mediceische Grabkapelle



41. Morgen. Florenz, Mediceische Grabkapelle



42. Nacht. Florenz, Mediceische Grabkapelle



43. Morgen. Florenz, Mediceische Grabkapelle





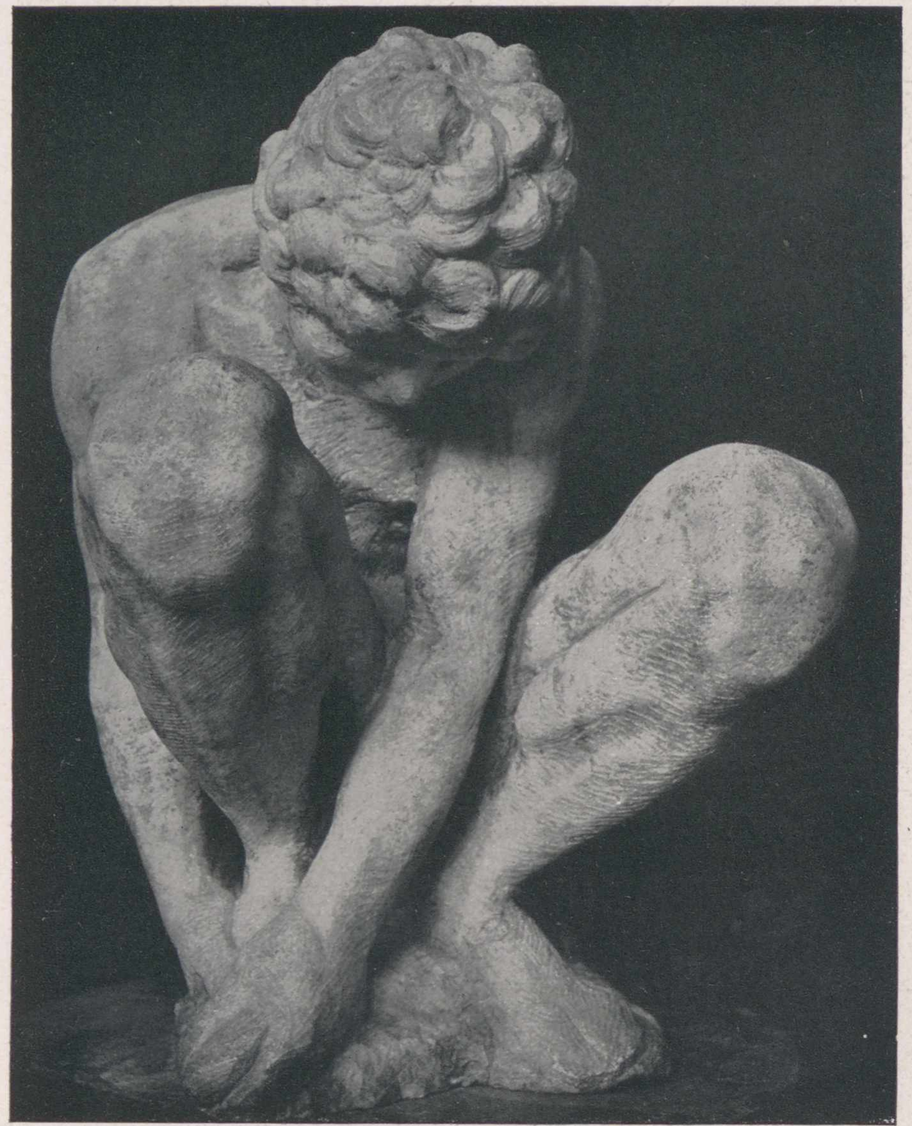
44. Hand des Giuliano



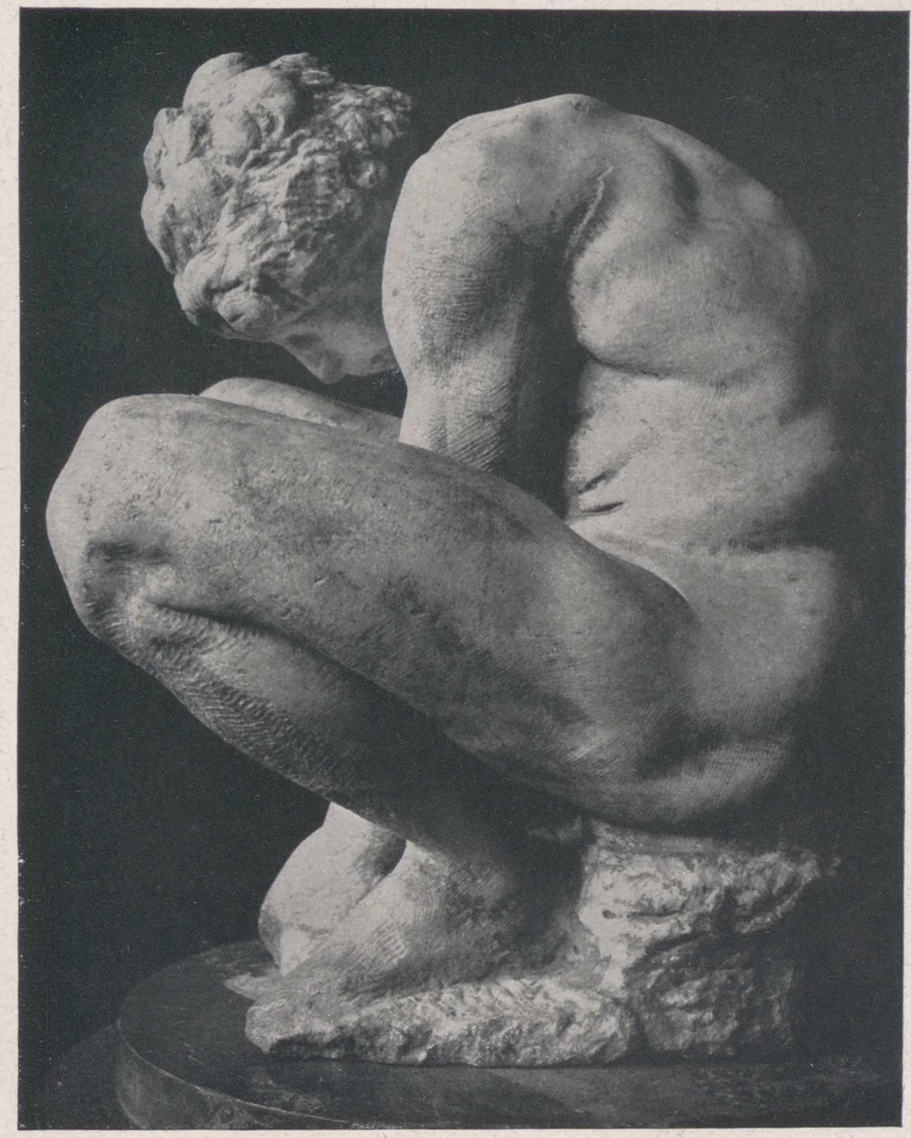
45. Abend. Fuß



46. Maske der Nacht



47. Kauernder Knabe. Leningrad, Eremitage



48. Kauernder Knabe. Leningrad, Eremitage



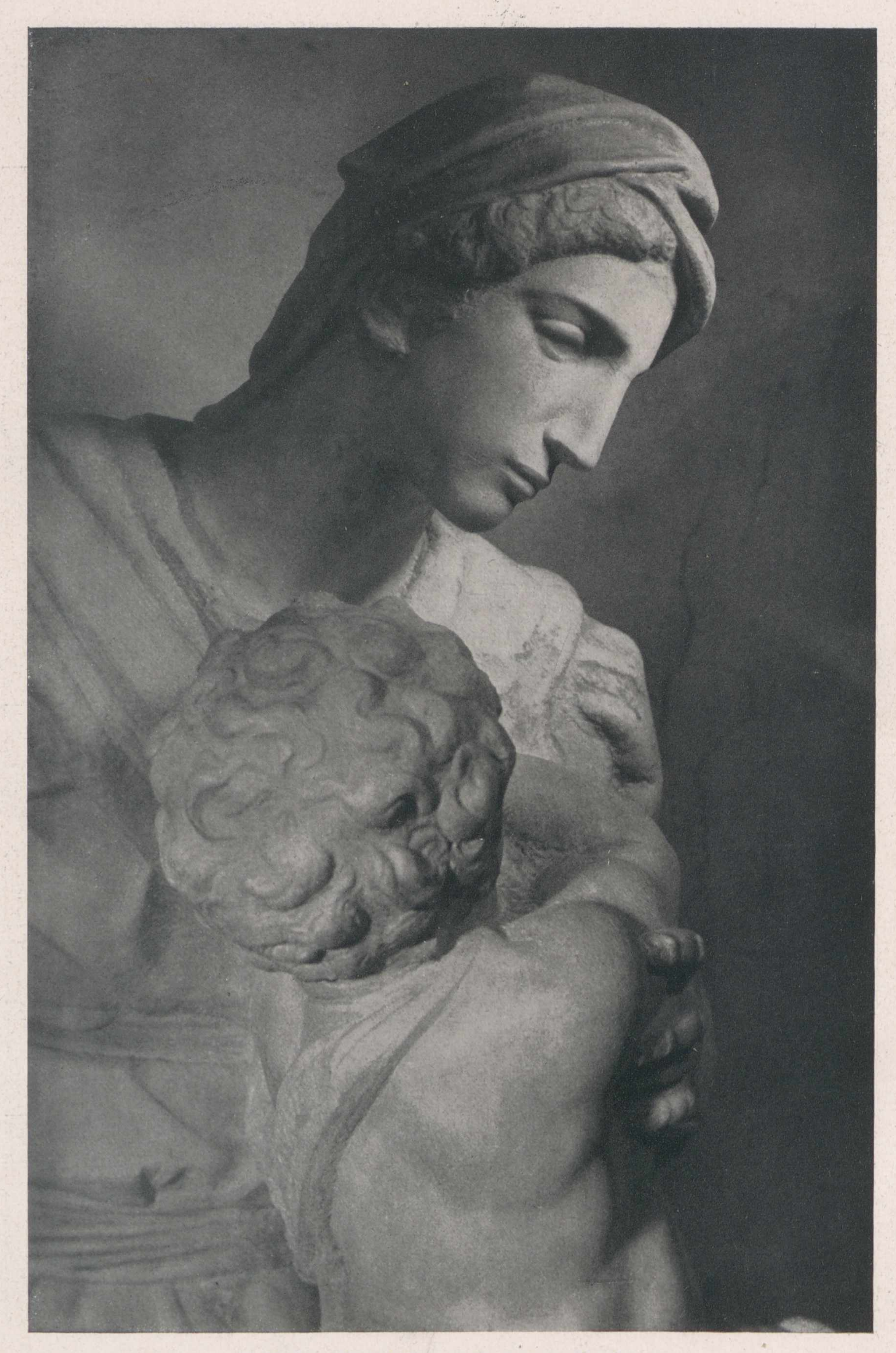
49. Torso eines Flußgottes. Florenz, Akademie



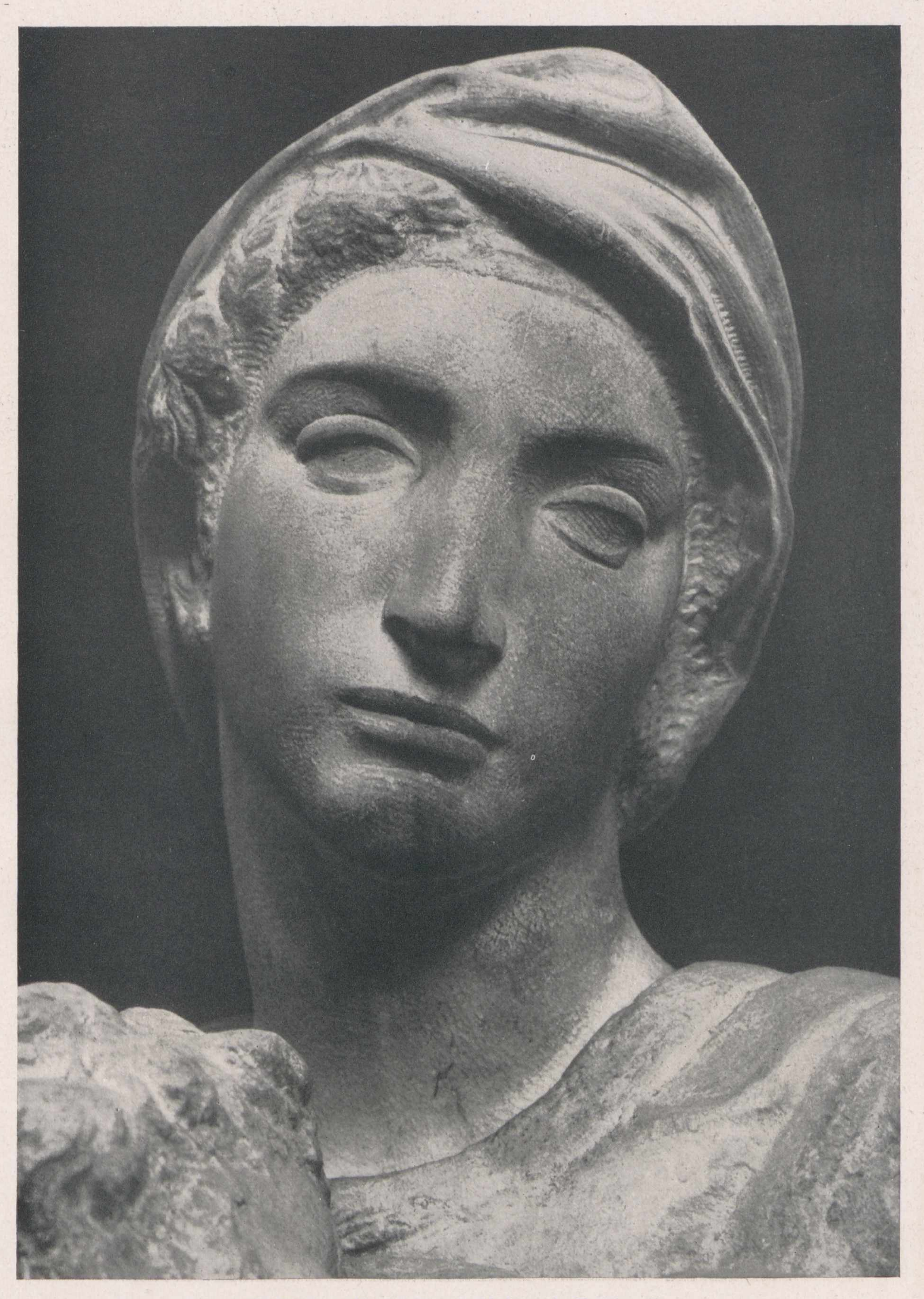
50. Madonna Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



51. Madonna Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



52. Madonna Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



53. Madonna Medici. Florenz, Mediceische Grabkapelle



54. Madonna von Brügge. Brügge, Notre Dame



54 a. Madonna von Brügge, Notre Dame



54 b. Madonna von Brügge, Notre Dame



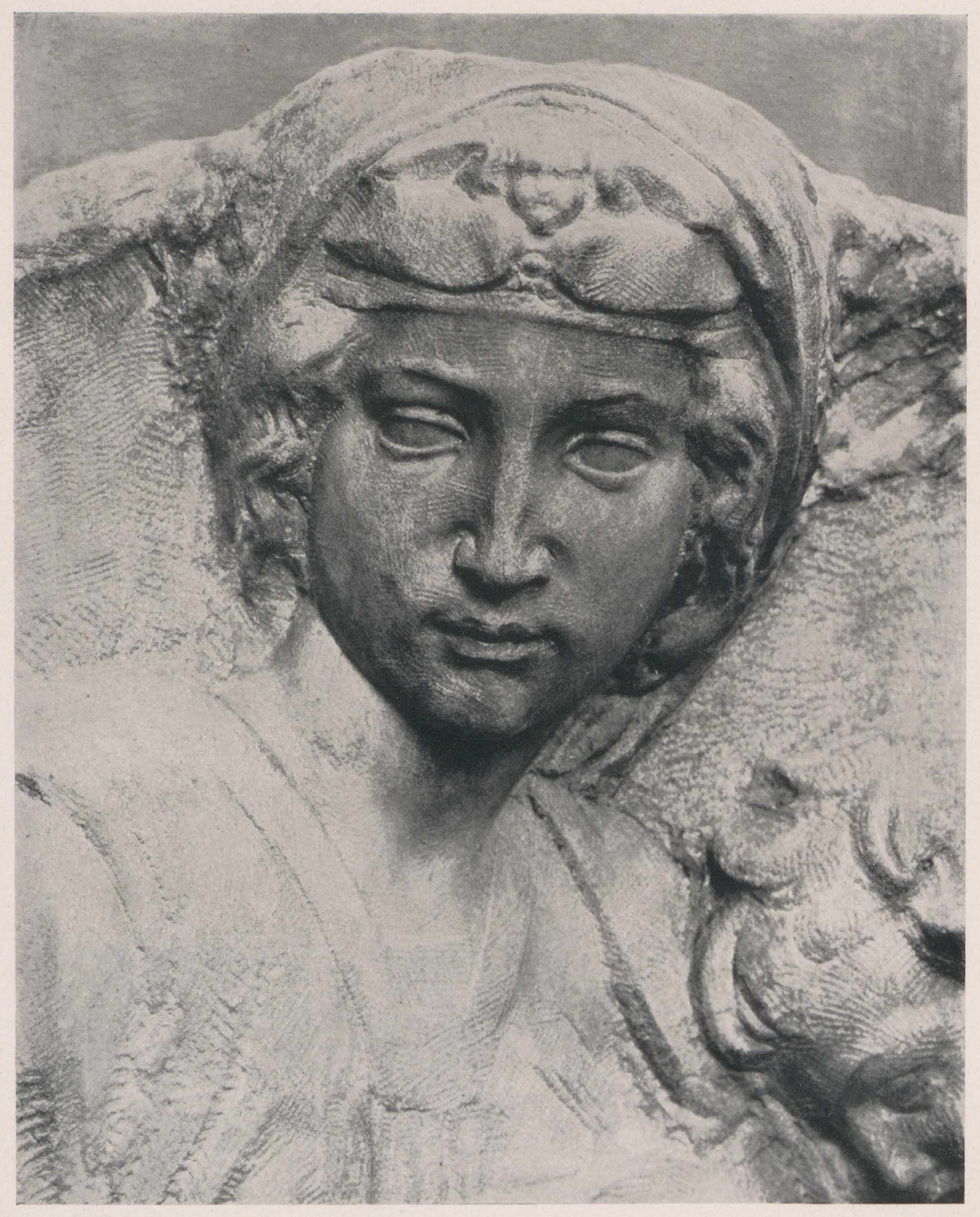
55. Madonna an der Treppe. Florenz, Casa Buonarroti



56. Madonna des Taddeo Taddei. London, Akademie



57. Madonna des Bartolommeo Pitti. Florenz, Museo Nazionale



58. Madonna des Bartolommeo Pitti. Ausschnitt. Florenz, Museo Nazionale



59. Madonna des Taddeo Taddei. Ausschnitt. London, Akademie



60. Pietà in S. Peter. Arm Christi



61. Pietà in S. Peter zu Rom



62. Pietà in S. Peter. Kopf Christi



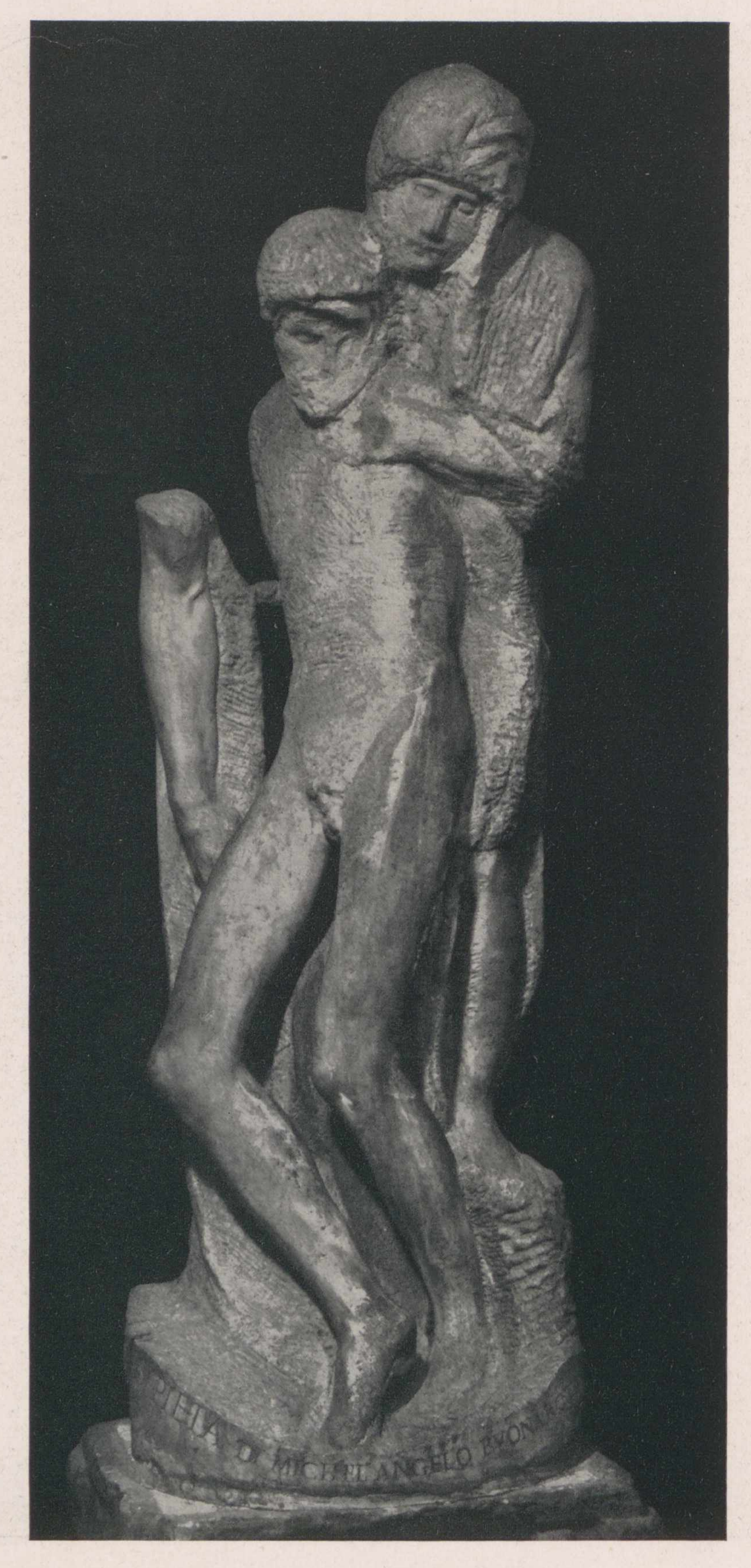
63. Pietà in S. Peter. Kopf Mariae



64. Pietà im Dom zu Florenz



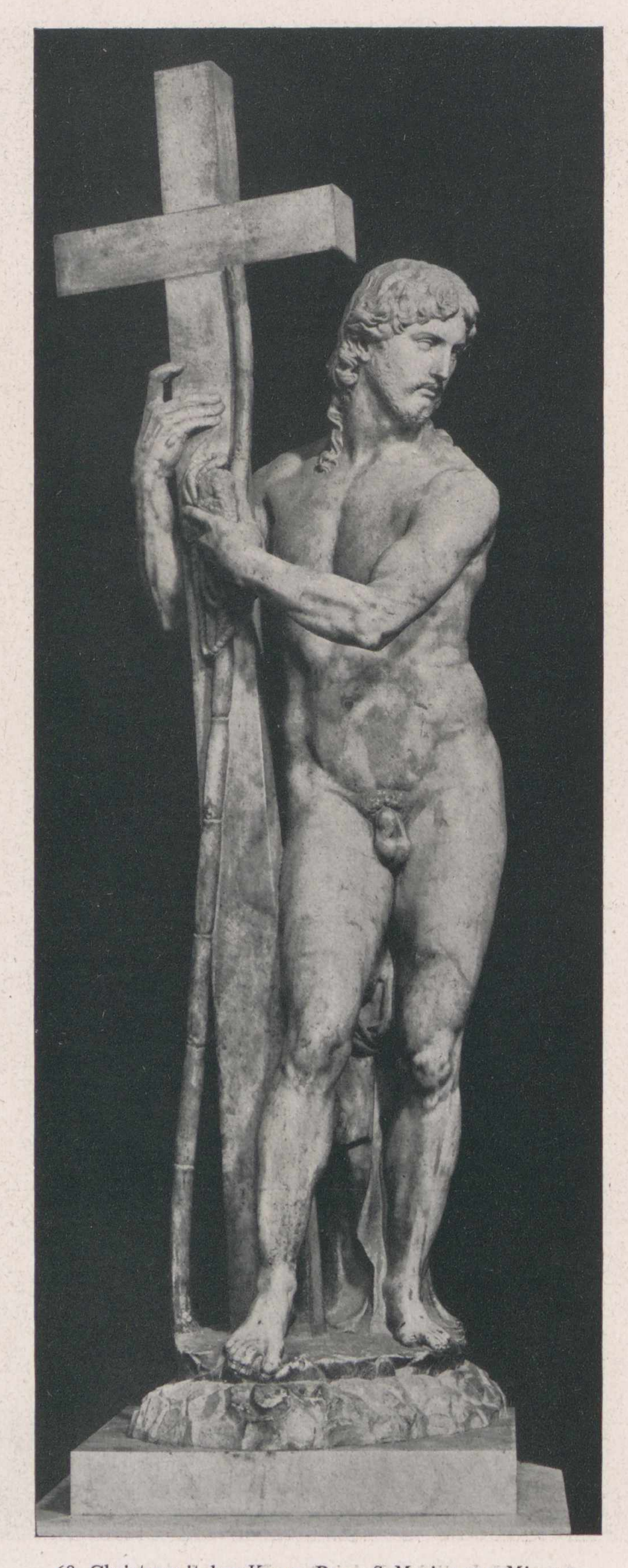
65. Pietà im Dom zu Florenz



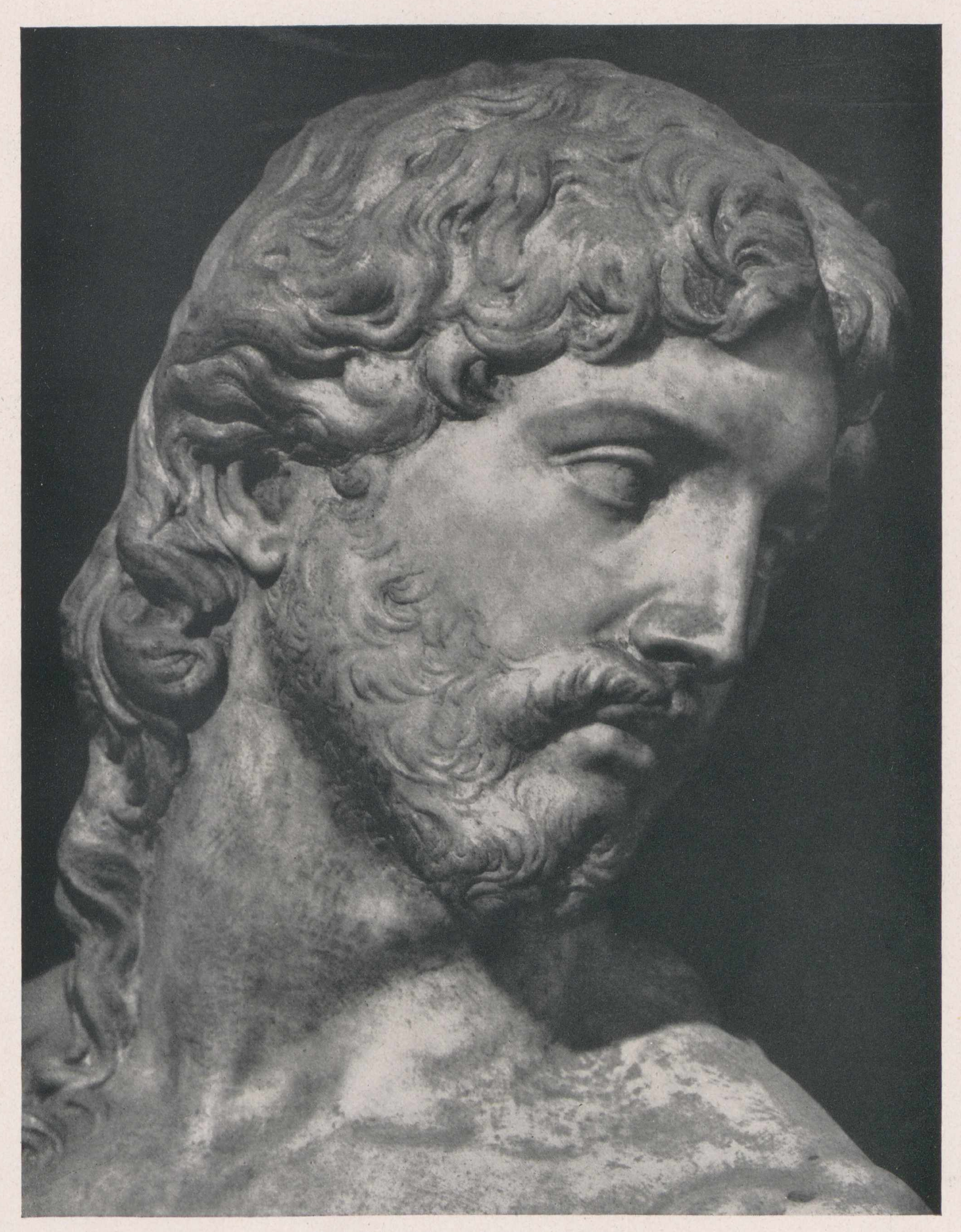
66. Pietà Rondanini. Rom, Palazzo Sanseverino



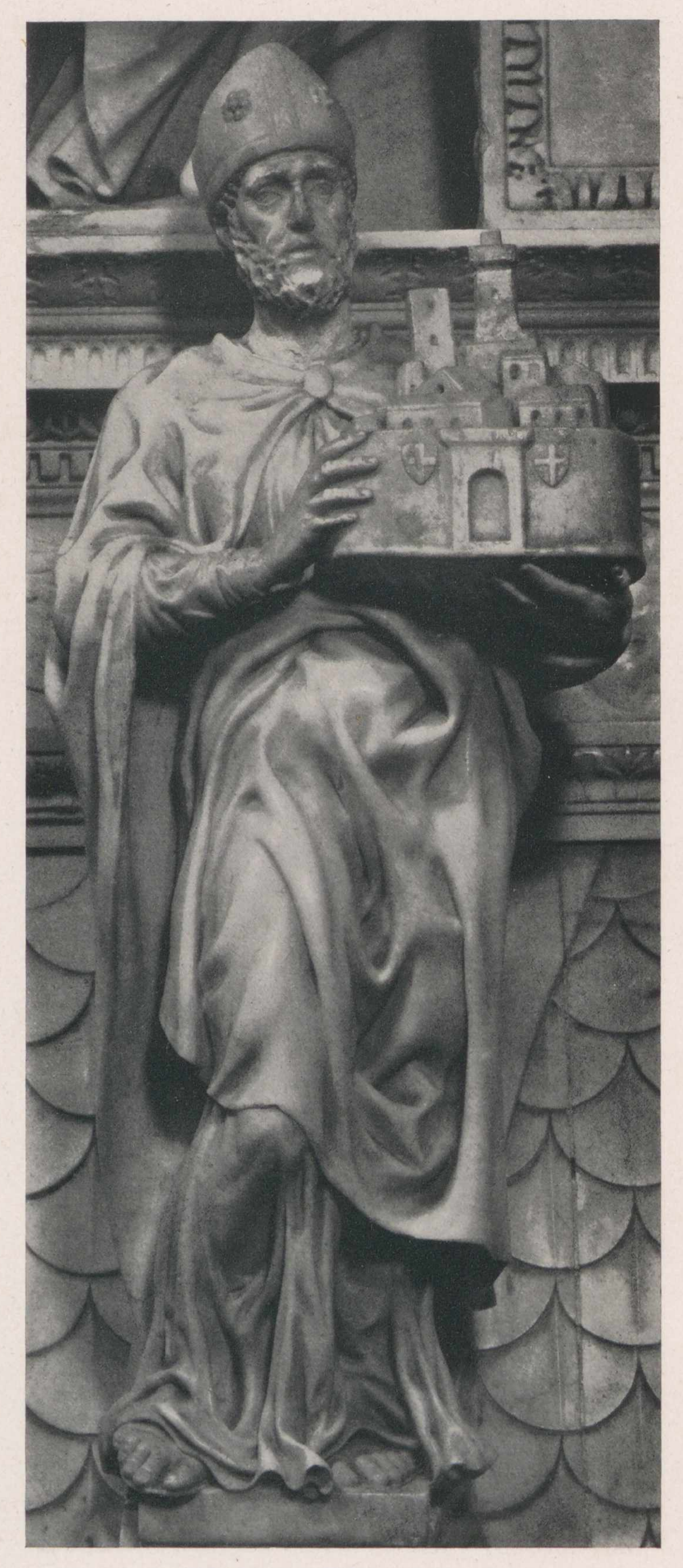
67. Pietà Rondanini. Rom, Palazzo Sanseverino



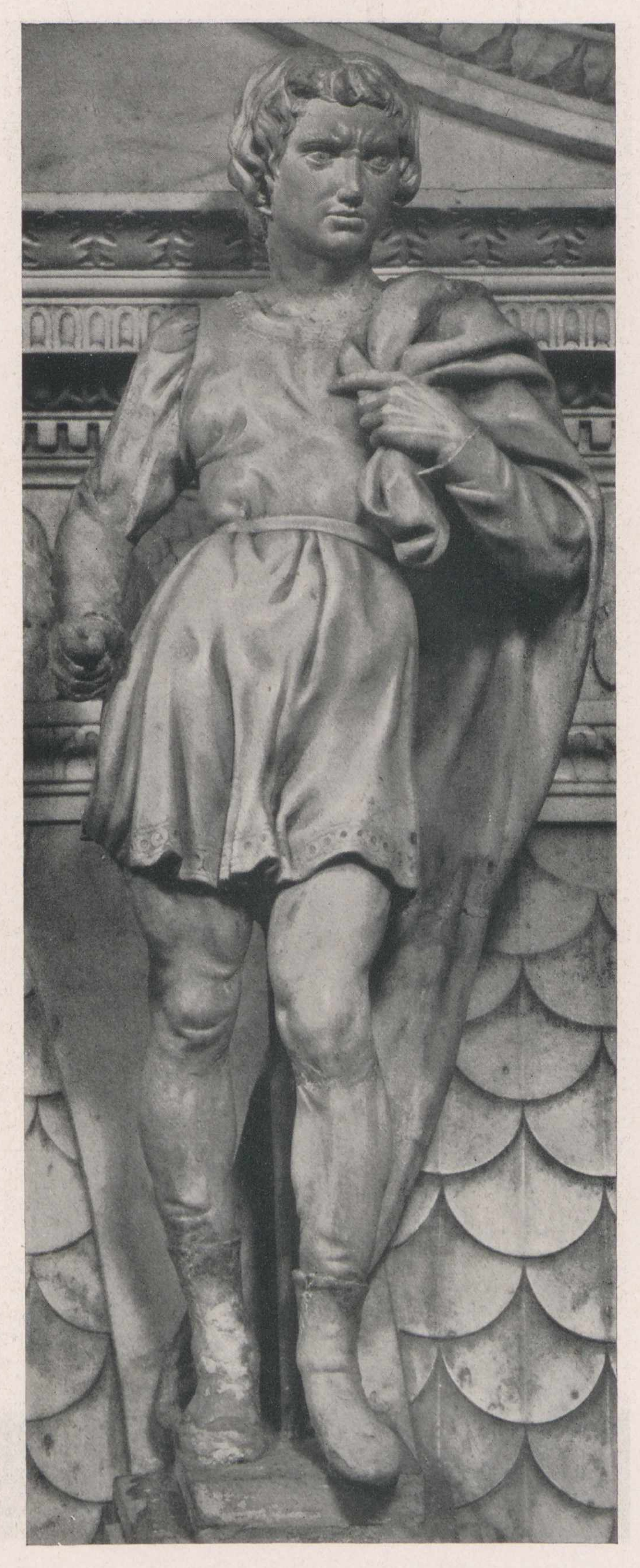
68. Christus mit dem Kreuz. Rom, S. Maria sopra Minerva



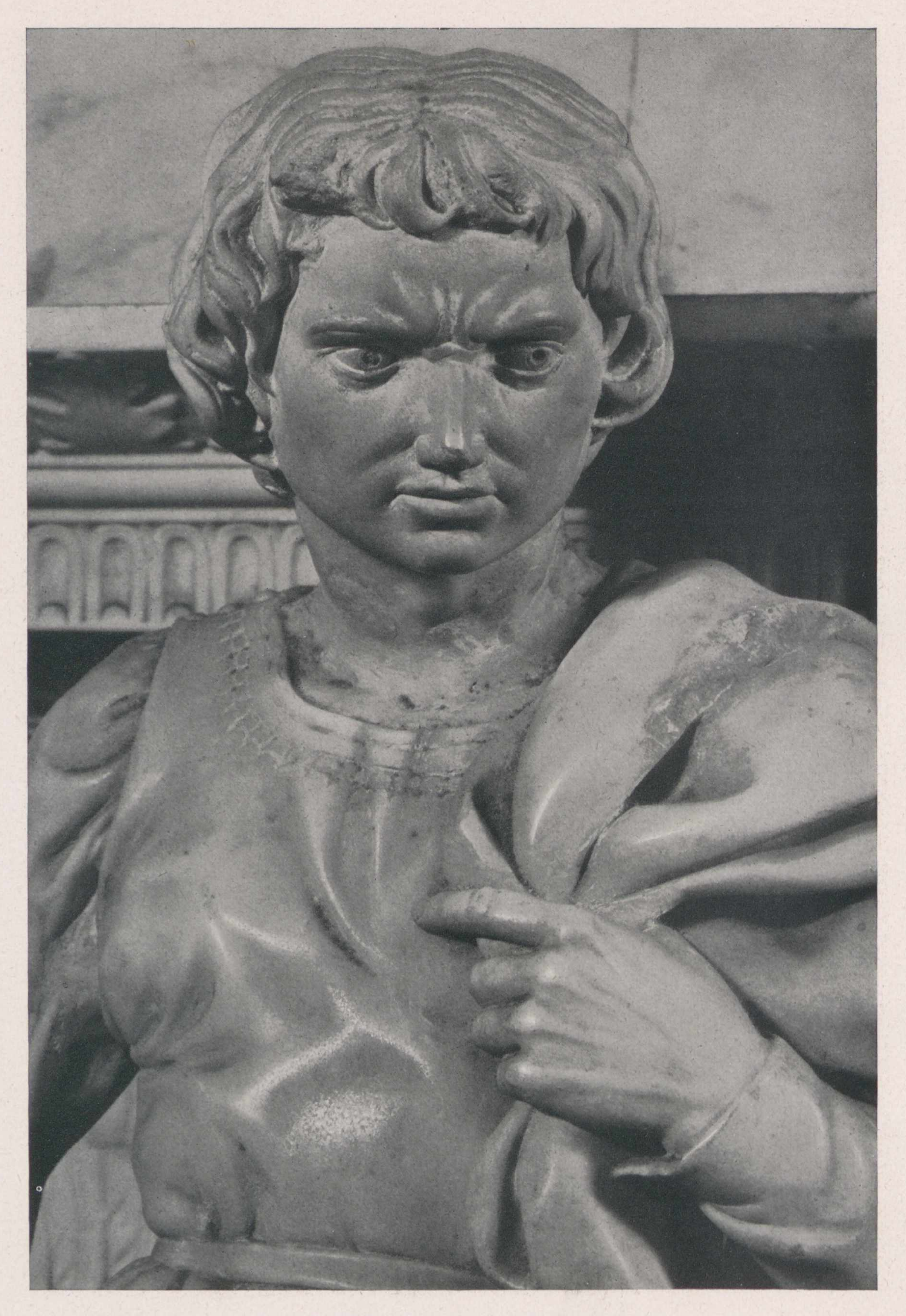
69. Kopf des Christus in S. Maria sopra Minerva



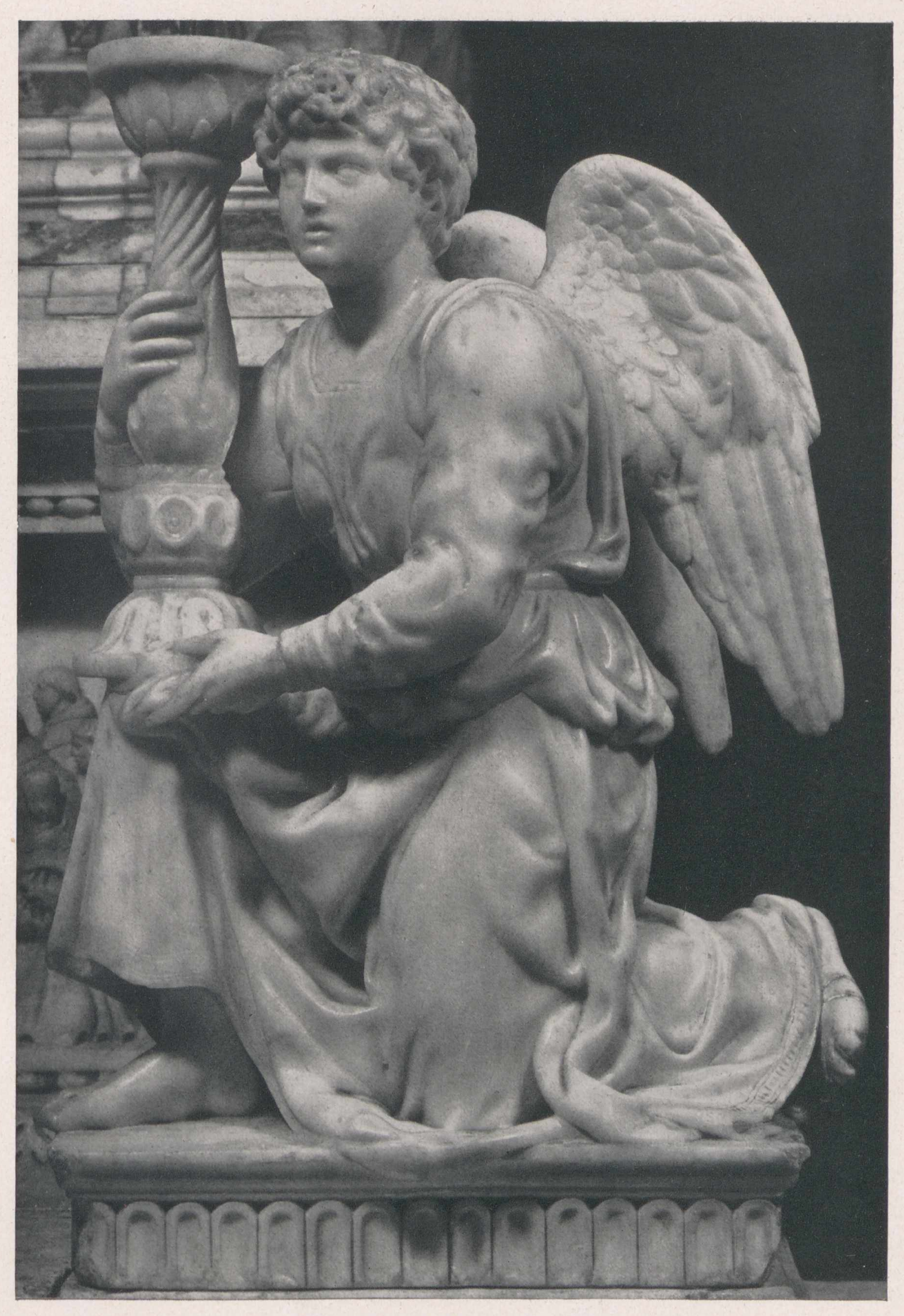
70. Hl. Petronius. Bologna, S. Domenico



71. Hl. Proculus. Bologna, S. Domenico



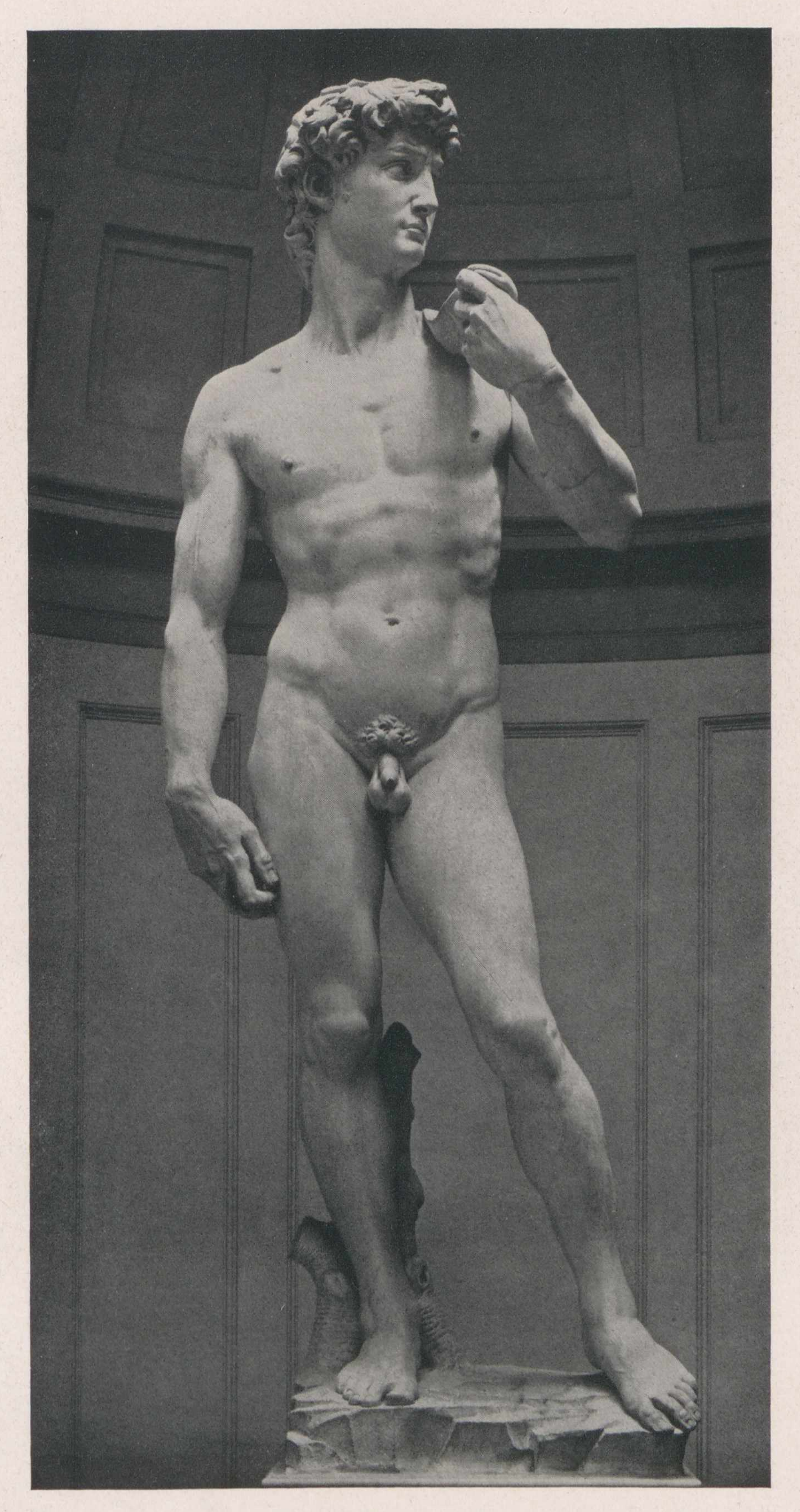
72. Hl. Proculus. Bologna, S. Domenico



73. Leuchterengel. Bologna, S. Domenico



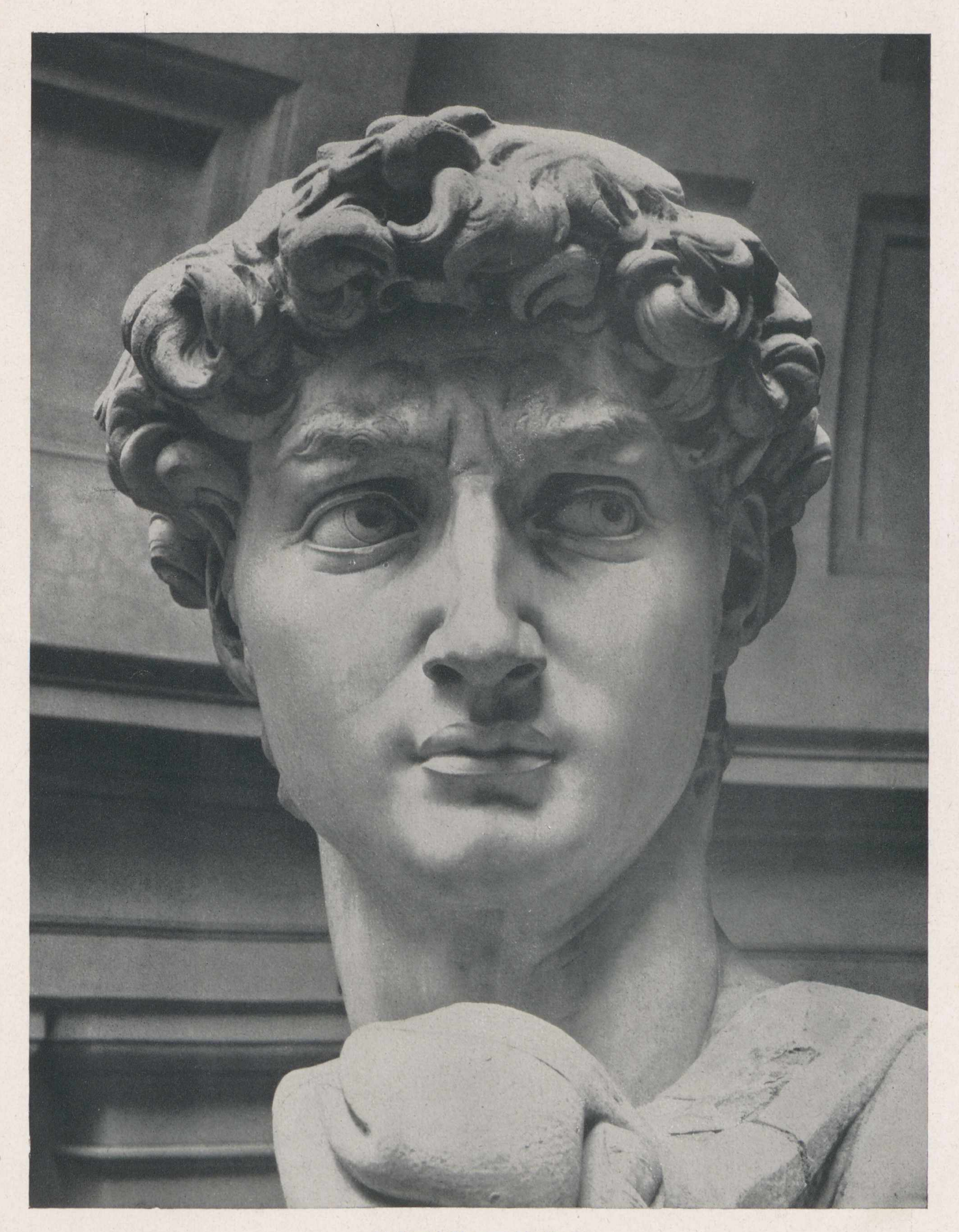
74. Rechte Hand des David



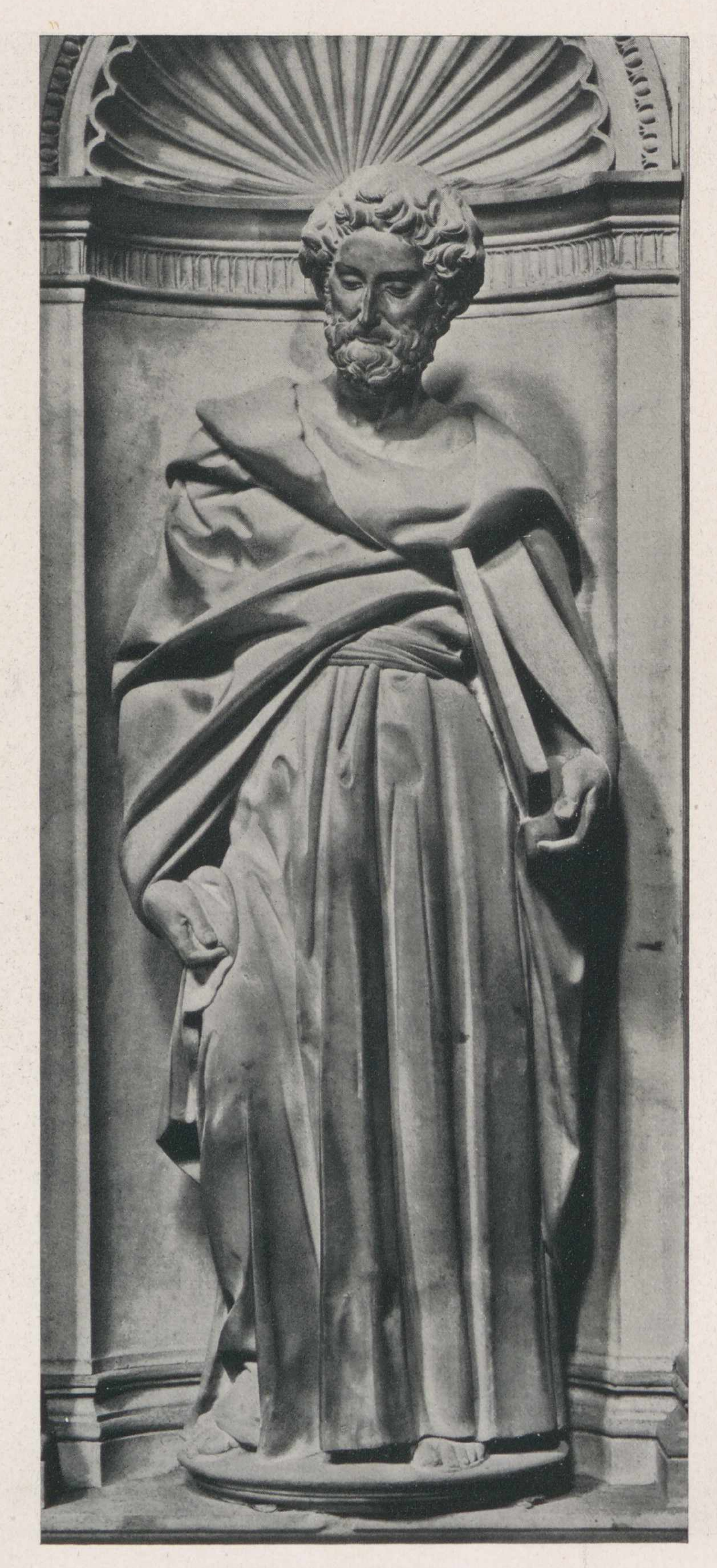
75. David. Florenz, Akademie



76. David. Florenz, Akademie



77. David. Florenz, Akademie



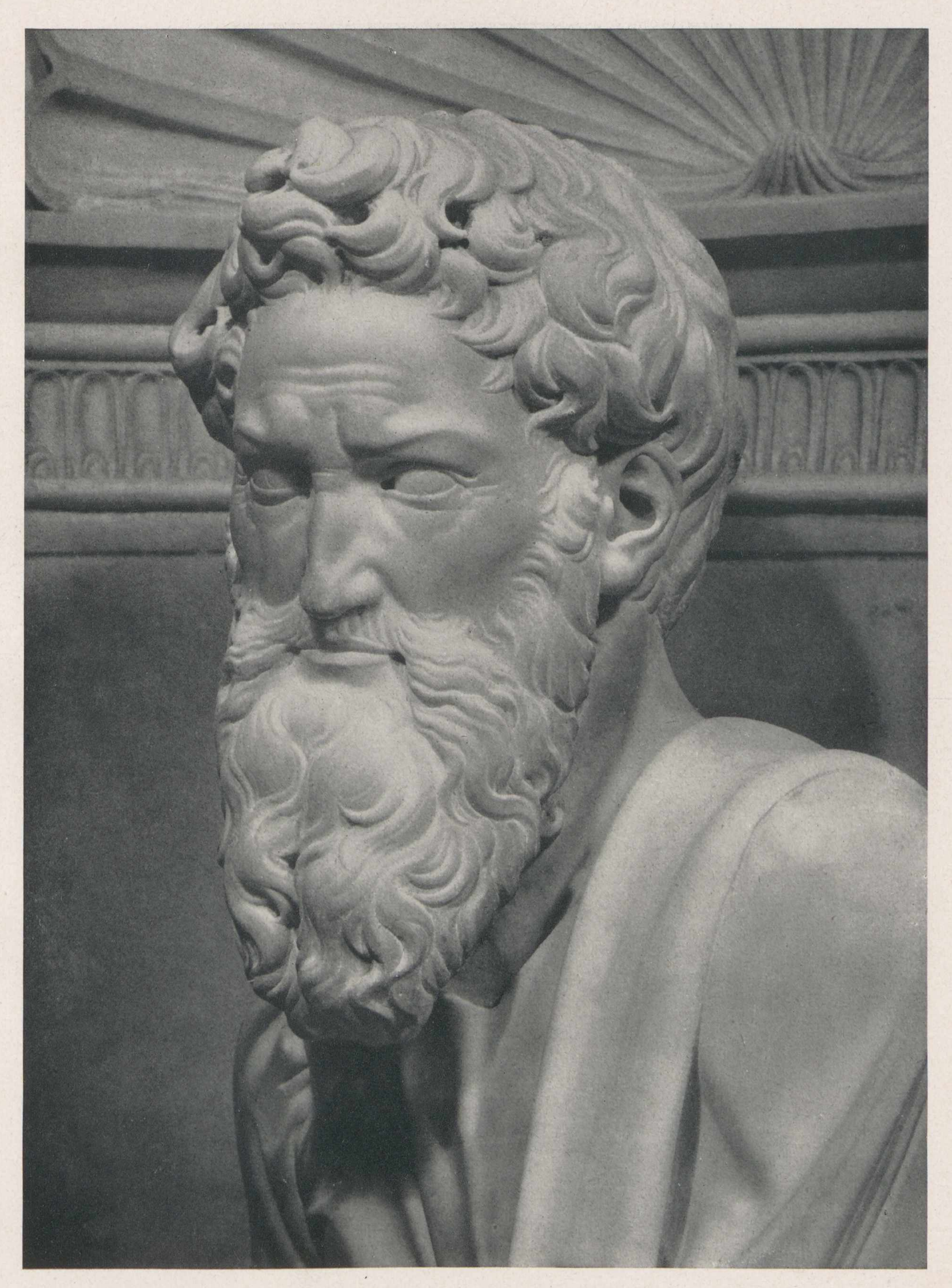
78. Hl. Petrus. Siena, Dom



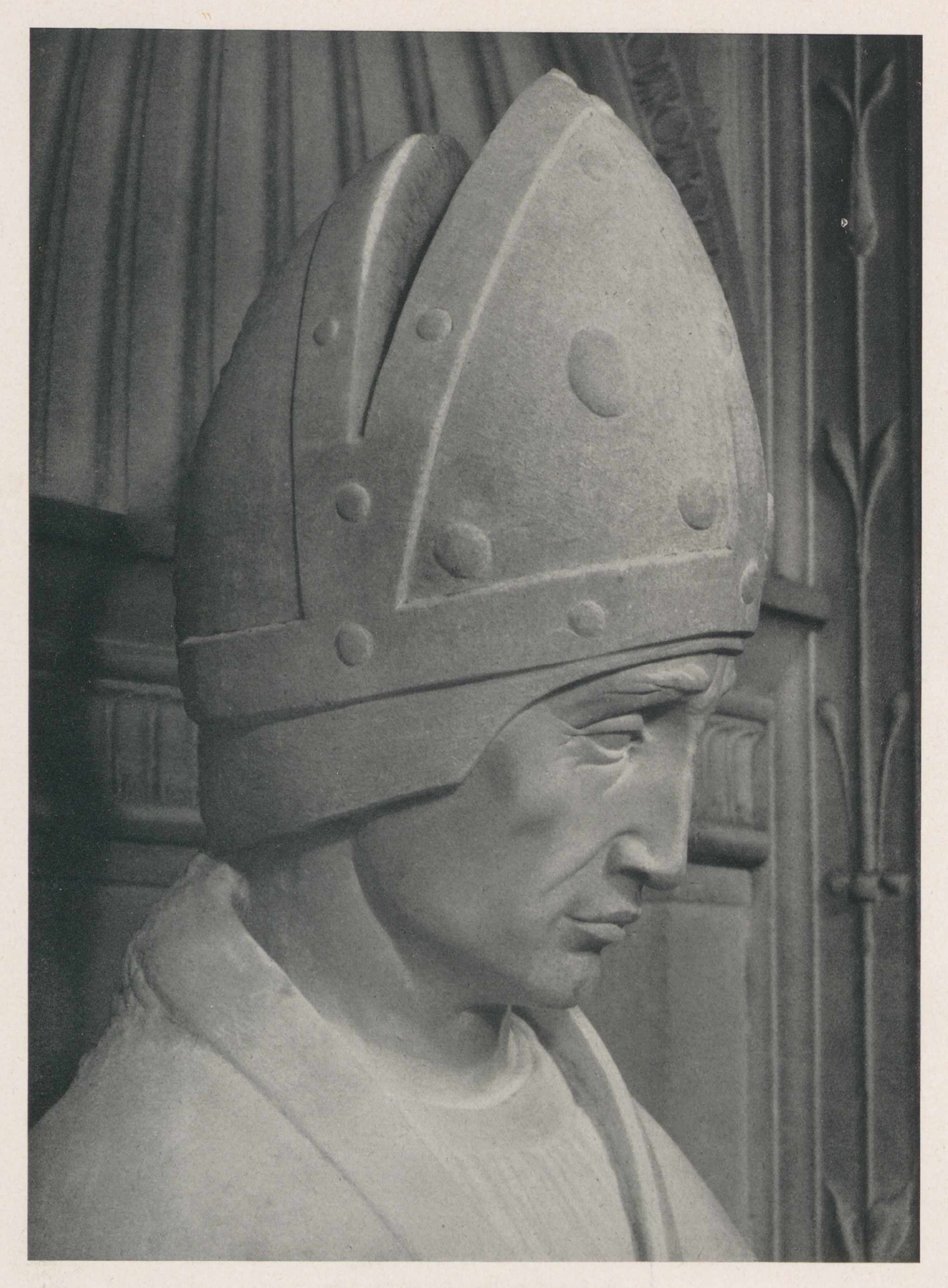
79. Petrus. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



80. Paulus. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



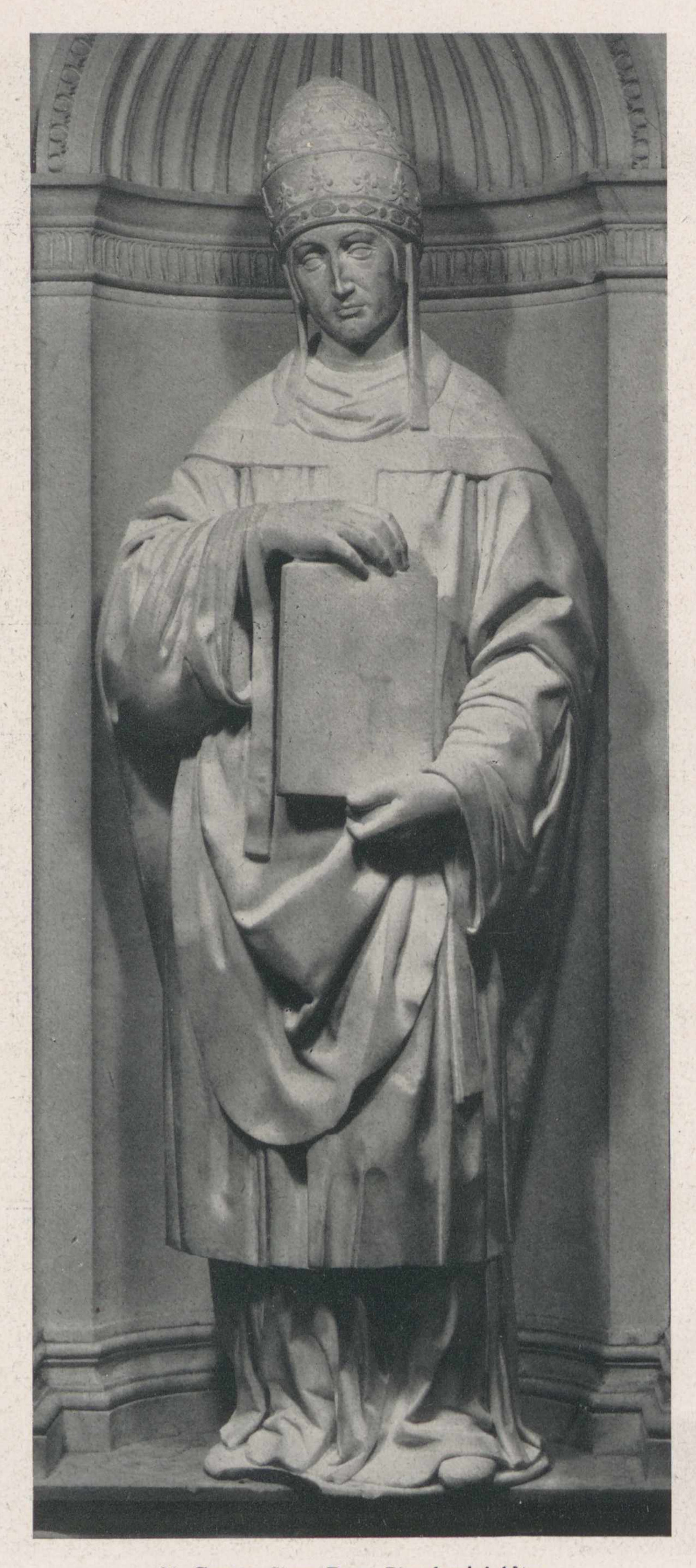
81. Paulus. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



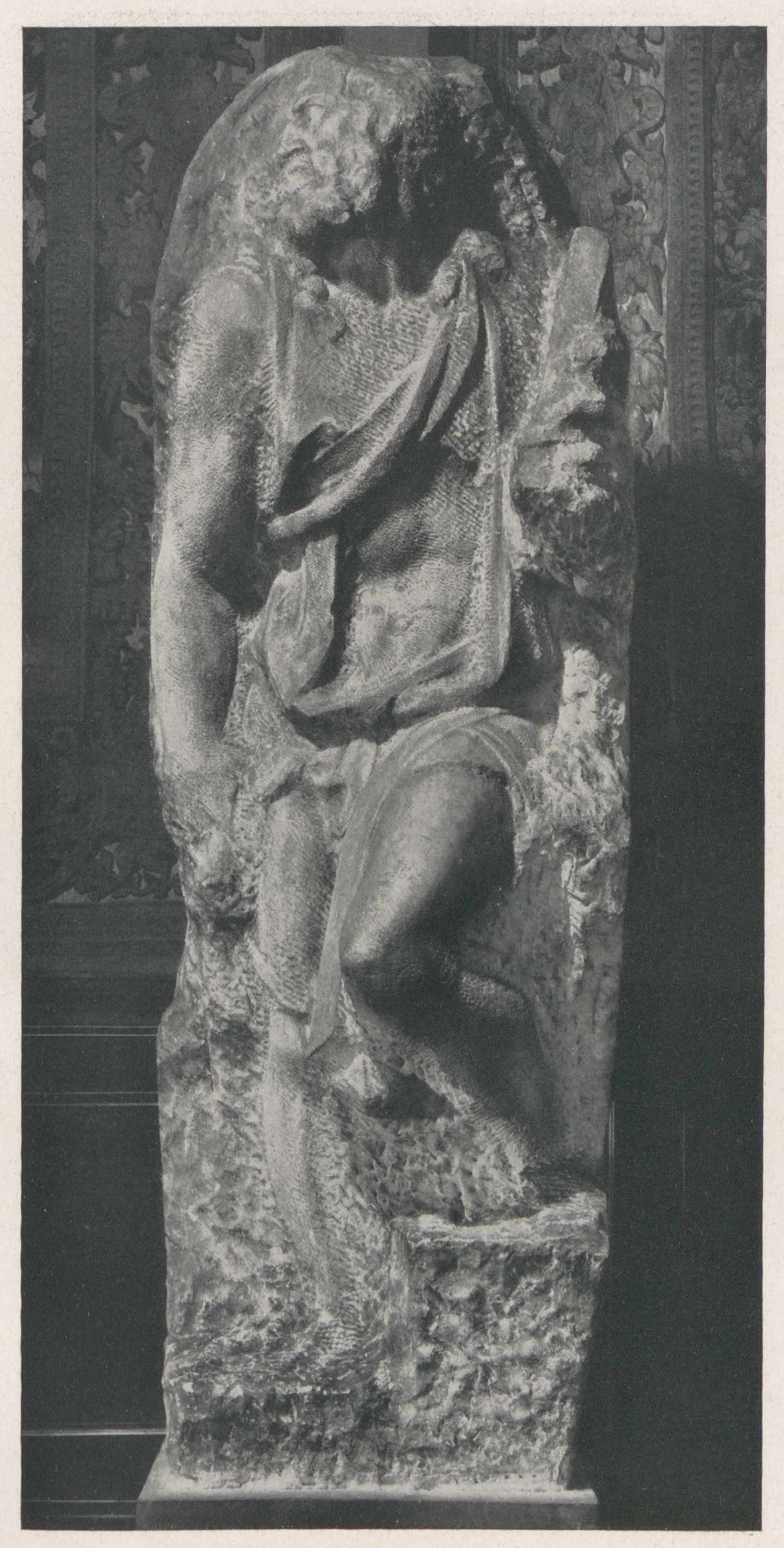
82. Pius. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



83. Pius. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



84. Gregor. Siena, Dom, Piccolomini-Altar



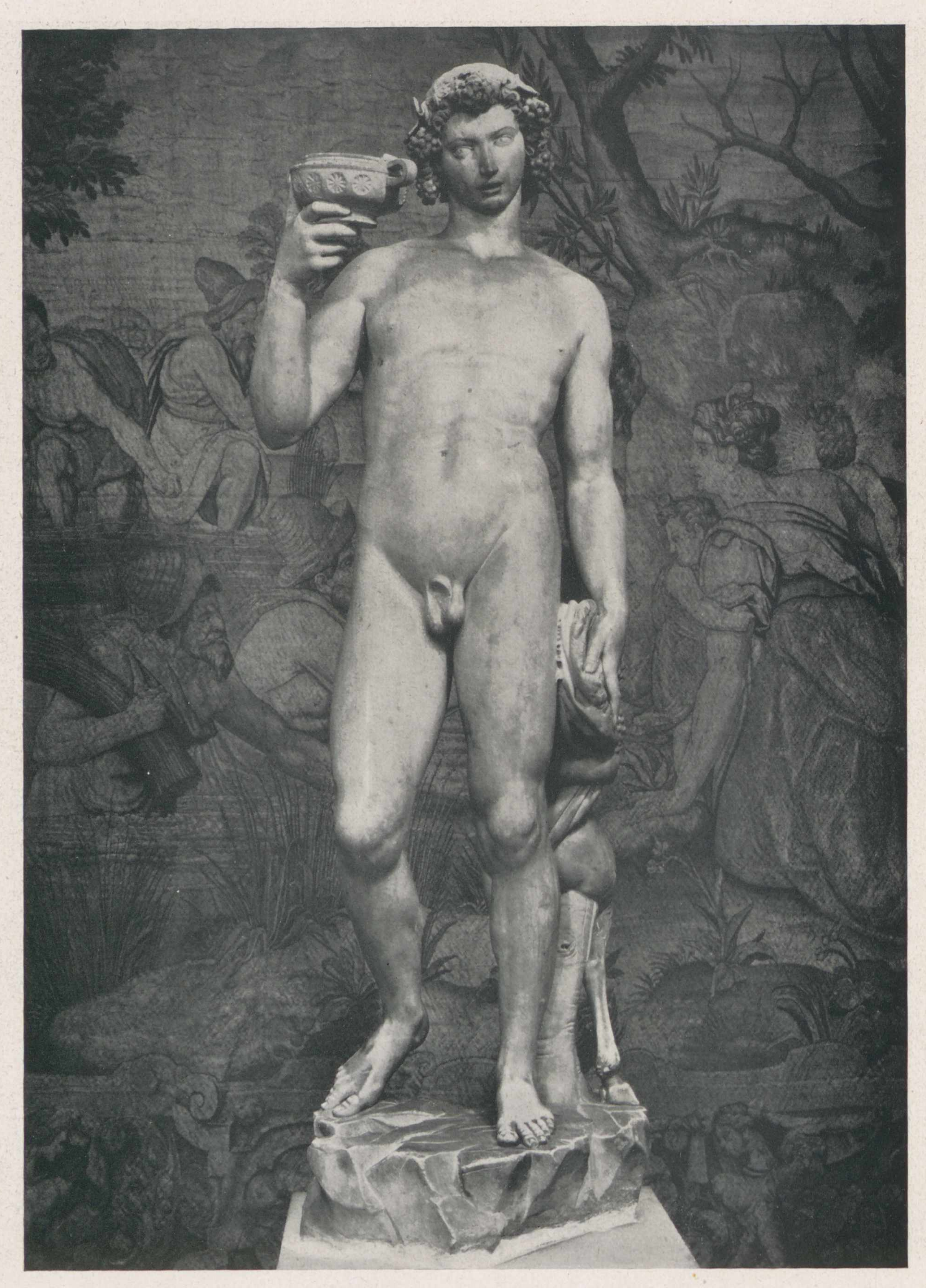
85. Matthäus. Florenz, Akademie



86. Matthäus. Florenz, Akademie



87. Matthäus. Florenz, Akademie



88. Bacchus. Florenz, Museo Nazionale



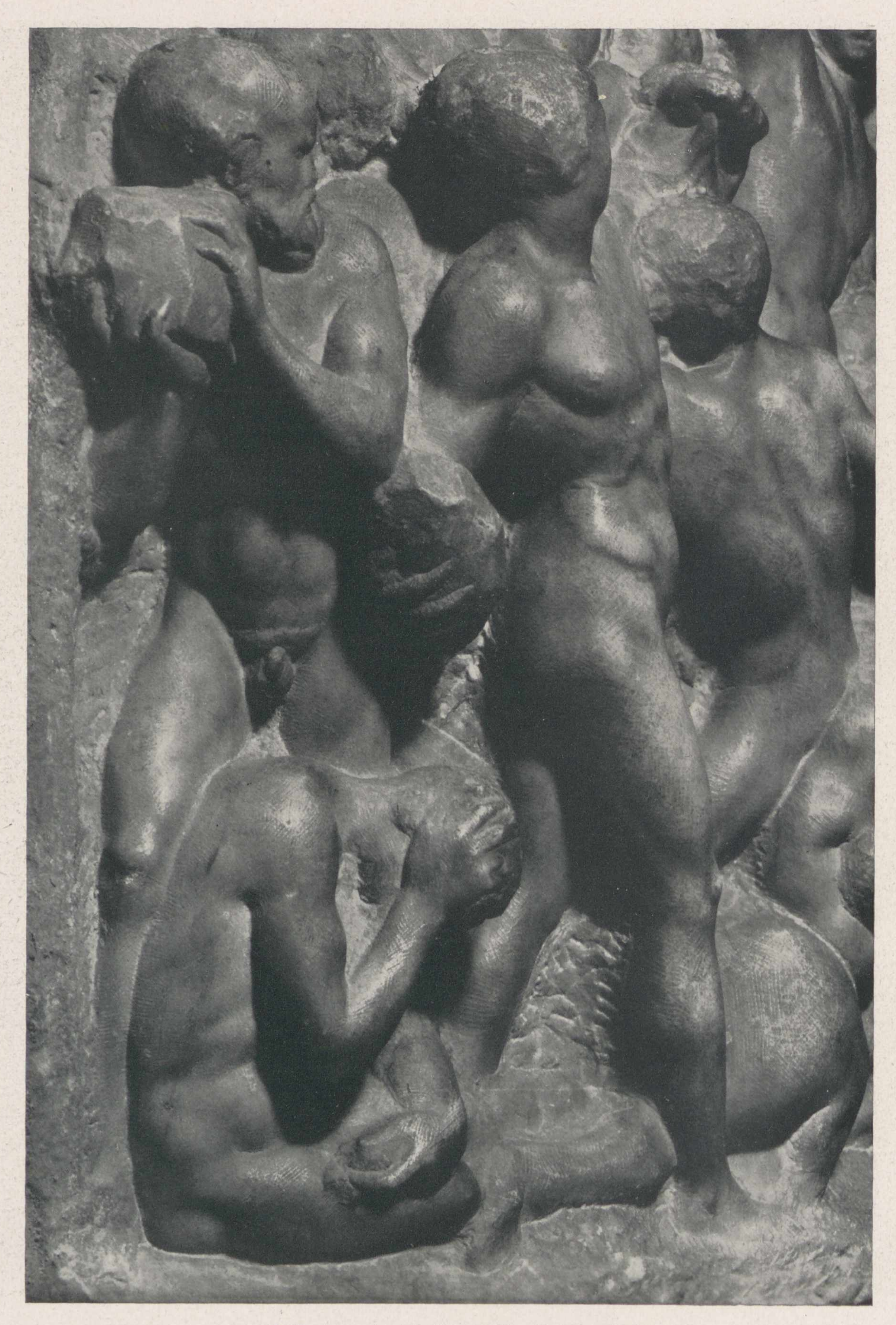
89. Bacchus. Florenz, Museo Nazionale



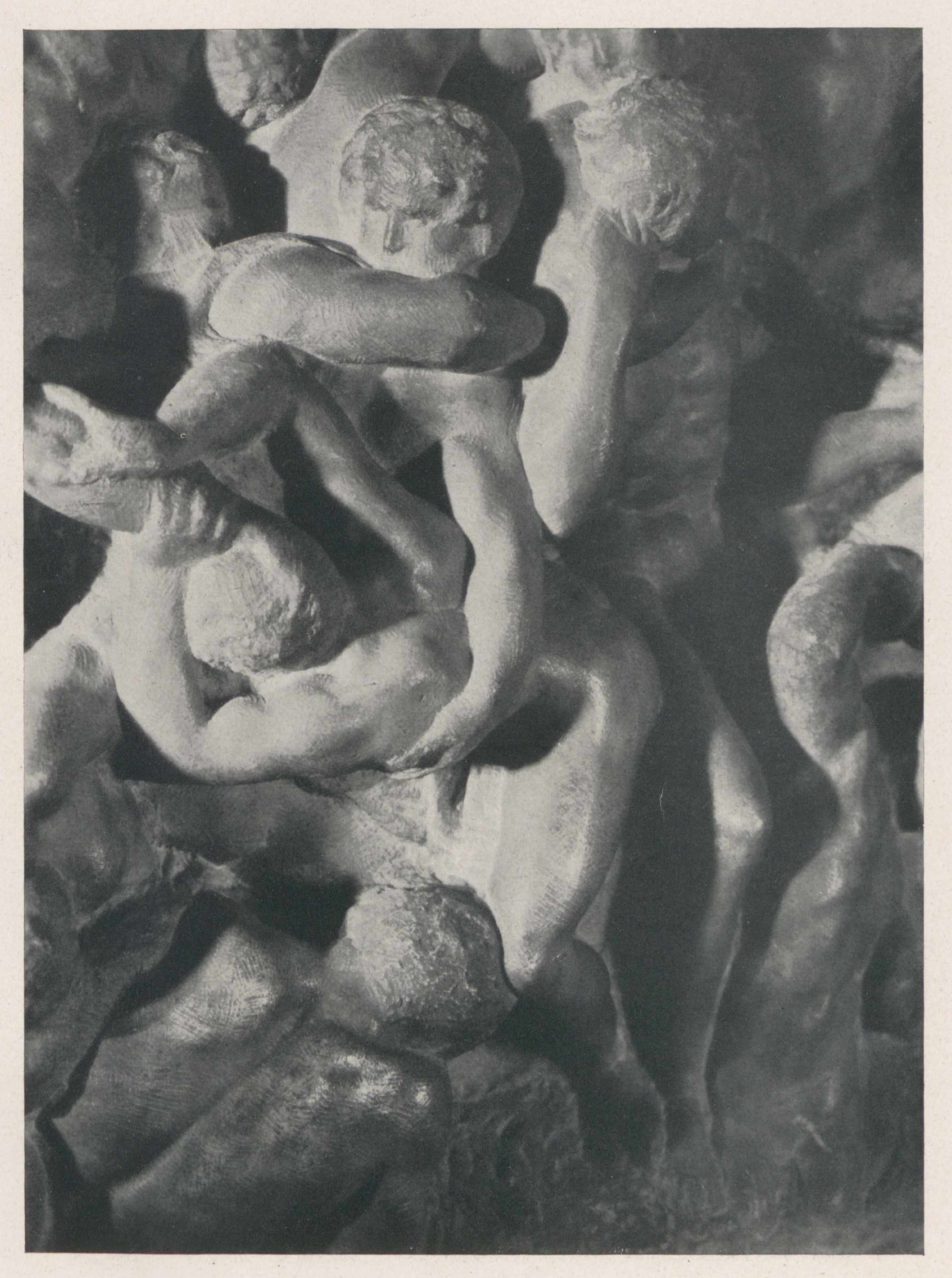
90. Brutus. Florenz, Museo Nazionale

91. Apoll. Florenz, Museo Nazionale

92. Apoll. Florenz, Museo Nazionale



93. Kentauernkampf. Florenz, Casa Buonarroti



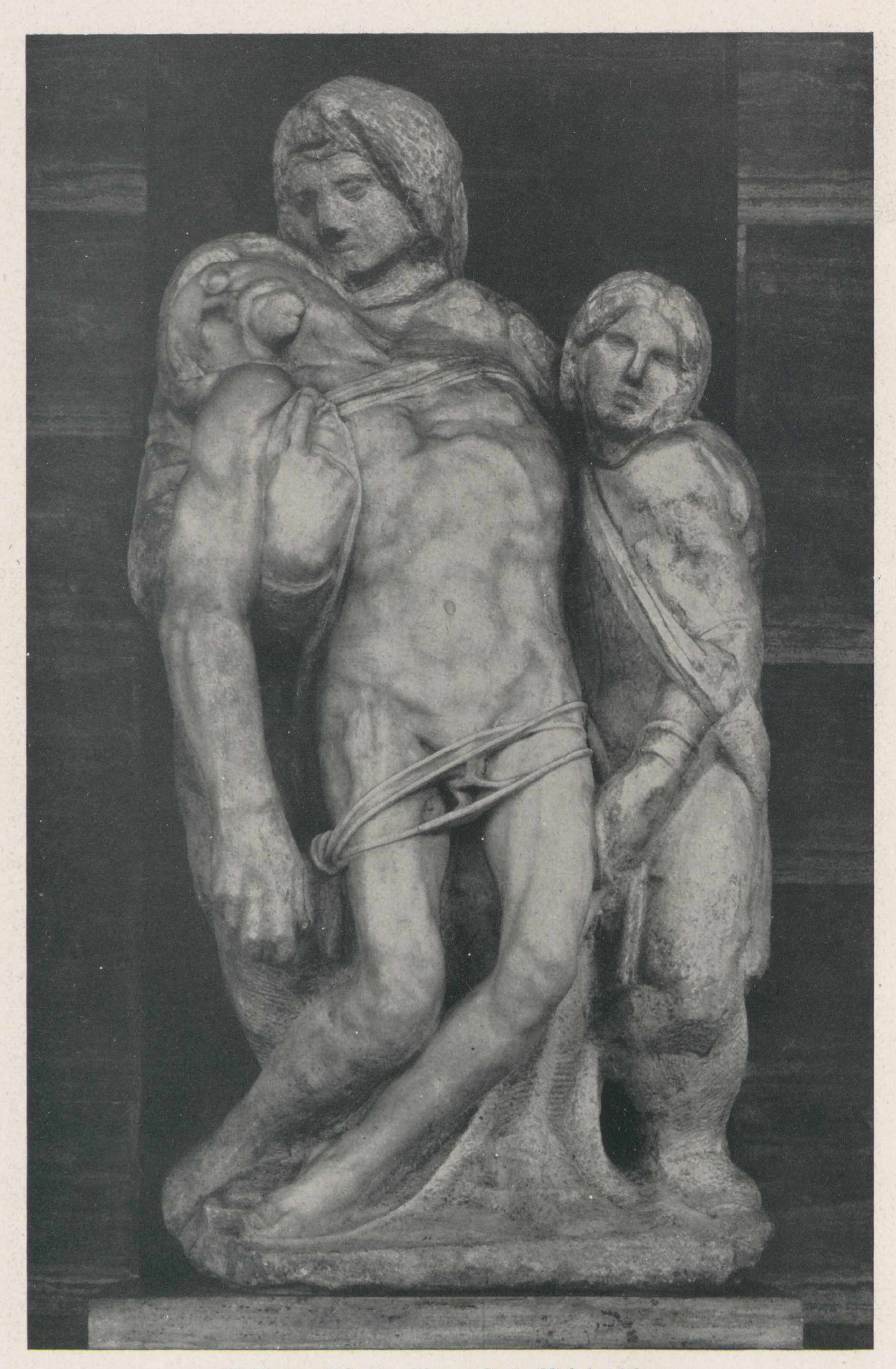
94. Kentauernkampf. Florenz, Casa Buonarroti



95. Kentauernkampf. Florenz, Casa Buonarroti

96. Herkules und Kakus. Florenz, Casa Buonarroti

97. Herkules und Kakus. Florenz, Casa Buonarroti



98. Pietà aus Palestrina. Florenz, Centro Michelangiolesco



99. Entwurf zum Juliusgrab 1513, Schülerkopie. Berlin, Kupferstichkabinett



100. Entwurf der Madonnenwand in der Mediceischen Grabkapelle, Schülerkopie. Florenz, Uffizien


BIBLIOTEKA
K.U.L.
Uniwersytecka

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
KUL Al-766

